

北京大学艺术史丛书

李后主和他的时代

南唐艺术与历史



陈葆真 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

本书荣获2008年台湾中山学术文化基金会“学术著作奖”，将引领您深入南唐这一中国美术史的关键年代。

南唐，特别是李后主的时代，是中国美术史上唐末宋初之间的一大高峰，然而过去对此缺乏周详而深入的讨论。本书的研究不仅弥补了此一缺失，亦涵盖了五代时期另一重要环节：四川蜀国的绘画活动，可说是研究这必读的唐末到北宋间美术史参考书。

——台湾大学艺术史研究所兼任教授傅申

南唐艺术，作为北宋的先河，弥足珍贵。本书是南唐一朝的艺术史，立论公允，且多新见，以往尚无此专精的著作，是可读性高又具学术价值的好书。

——台北故宫博物院前书画处处长王耀庭



ISBN 978-7-301-15270-6



9 787301 152706 >
定价：48.00元



北京大学艺术史丛书

李后主和他的时代

南唐艺术与历史



陈葆真 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北京市版权局著作权合同登记　图字 01-2008-3902 号
图书在版编目(CIP)数据

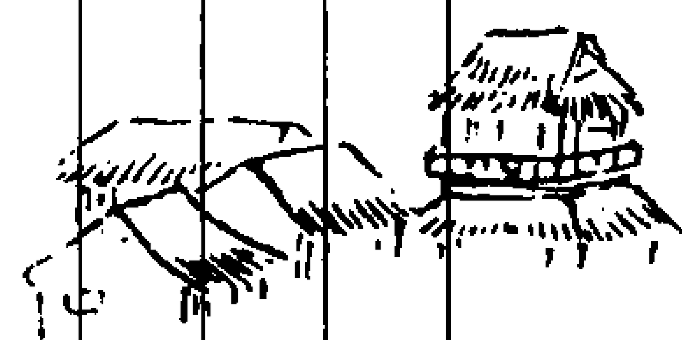
李后主和他的时代:南唐艺术与历史/陈葆真著.—北京:北京大学出版社,2009.7
(北京大学艺术史丛书)

ISBN 978-7-301-15270-6

Ⅰ.李…　Ⅱ.陈…　Ⅲ.艺术史-研究-中国-南唐　Ⅳ.J120.943.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 091130 号

书　　　名:李后主和他的时代——南唐艺术与历史
著作责任者:陈葆真　著
责 任 编 辑:任　慧
封 面 设 计:奇文云海
标 准 书 号:ISBN 978-7-301-15270-6/J·0238
出 版 发 行:北京大学出版社
地　　　址:北京市海淀区成府路 205 号　100871
网　　　址:http://www.pup.cn　　电子邮箱:pkuwsz@yahoo.com.cn
电　　　话:邮购部 62752015　发行部 62750672　出版部 62754962
编辑部 62752022
印　刷　者:北京大学印刷厂
经　销　者:新华书店
787mm×1092mm　16 开本　26.5 印张　399 千字
2009 年 7 月第 1 版　2009 年 7 月第 1 次印刷
定　　　价:48.00 元



原版序言

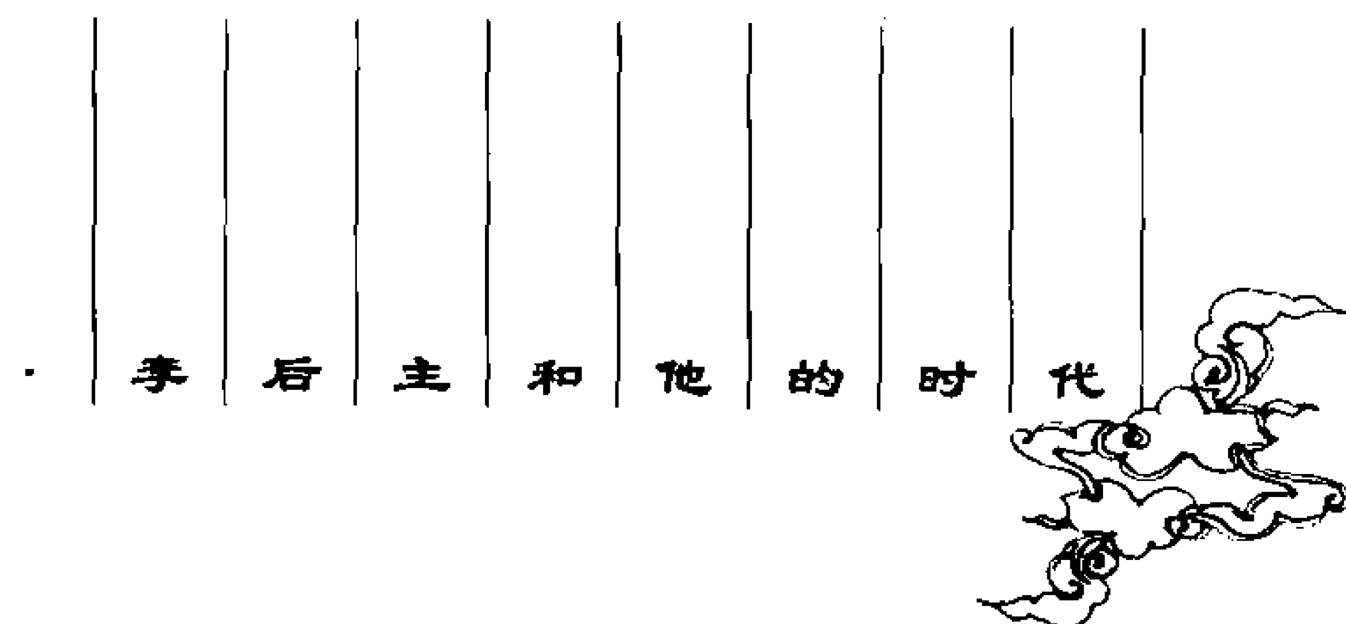
认识李后主(937—978),期间不觉将近四十年,断断续续,起初是无意,后来转为专注。隔着千年历史,他的形象也由雾中的迷蒙隐约,渐渐具体,终至如远方月光下的白玉雕像,似可触及。

初闻李后主之名是1965年,我在北一女高三时期,经由邻座的李佳蓉同学无意间的引介。在某次上课中,她忽然在笔记本上草草背录了两阕词:

林花谢了春红,太匆匆,无奈朝来寒雨晚来风。
胭脂泪,相留醉,几时重?自是人生长恨水长东。

春花秋月何时了?往事知多少?
小楼昨夜又东风,故国不堪回首月明中。
雕栏玉砌应犹在,只是朱颜改。
问君能有几多愁?恰似一江春水向东流。

乍看之下,令人凄然。特别是中学那个善感的年龄,又正值面对考大学的彷徨以及几乎每天都有小考的长期心理负担;那些来自四面八方无所不在的压力,令人无处可逃,备觉人生的沉重。因此,对于词中那种无奈与幽怨,感受也就特别强烈,自然而然地产



生了共鸣。但当时对后主的印象也仅止于此而已。至于“他到底是谁？为何写出那样的作品”等等问题，我当时一无所知，也未深究。

稍后在大学时，翻阅《中国文学史》，才对后主的词风有些概念。但对于他也仍限于远距离欣赏而已。1971 年进了研究所。有一次逛书店，偶然间看到龙沐勋等人所编的《李后主和他的词》，其中收录了许多学者对后主作品的论述以及瞿禅（夏承焘）所作的《南唐二主年谱》。这吸引了我的注意，于是随手购买一部，作为闲书阅读。由此而对后主稍有了解，特别是对后主的身世遭遇备感同情，而对他的文学才情则赞叹不已。但由于个人的专业并非文学，因此，看完此书之后，也就暂时搁置。没想到这样一放就是二十年。一直要等到我从国外回来，才重新去发掘李后主在艺术史方面的重要性。

1992 年，我在研究宋徽宗（1082—1135）的绘画和美学观时，追根溯源，竟然发现他受李后主的影响相当大。于是，我才开始从艺术史方面去探究李后主和南唐（937—975）对于北宋（960—1127）的艺术、收藏以及美学取向的重要影响。为了要较全面和更深入地探究这个议题，我于是扩充了观察层面，从多种史书和绘画作品中去了解与后主相关的南唐历史，包括他的祖父（烈祖，888—943）、父亲（中主，916—961），和他自己治理下的南唐政局和文化活动。从 1995 年到 2001 年的七年之间，个人先后发表了以下的八篇论文：

1.《南唐烈祖的个性与文艺活动》

2.《南唐中主的政绩与文化建设》

3.《艺术帝王李后主（一）》

4.《艺术帝王李后主（二）》

5.《艺术帝王李后主（三）》

（以上五篇皆发表于《“国立”台湾大学美术史研究集刊》，1995—1999）

6.《南唐三主与佛教信仰》

（收于李志夫主编，《佛学与文学》，台北：法鼓文化，1998）

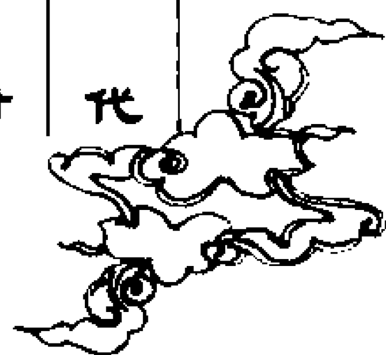
7. “Emperor Li Hou-chu as a Painter, Calligrapher, and Collector,” Lin Yao-fu ed. ,

Selected Essays on Court Culture in Cross-Cultural Perspective (Taipei: National Taiwan University Press, 1999)

8.《南唐绘画特色与相关问题的探讨》(收于谢明良主编,《区域与网络——千年来中国美术史研究国际学术研讨会论文集》,台北:“国立”台湾大学艺术史研究所,2001)

2003年秋天以来,个人又趁休假研究之便,修订并补充了上列七篇中文论文当中所发现的失误和不足之处。再加上最近刚完成的《从南唐到北宋——期间江南和四川地区绘画势力的发展》一文,共成八篇南唐研究的中文论文。今承台北石头出版社社长陈启德先生的热心支持,愿将以上的论文结集出版,个人不胜感激,于是将它们编为六章,总其名为《李后主和他的时代——南唐艺术与历史论文集》,予以付梓。本书各篇在历史方面,多借助于前辈学者的高见,较少发明;唯望在艺术史方面稍有创见。其中难免仍有失误或不足之处,尚祈方家不吝指正。

回顾自1995年以来,个人在发表上述各篇论文时,曾得到许多学者和同学以不同的方式提供资讯,包括王国璎、梁庚尧、李东华、蒋义斌、蔡玫芬以及何传馨等诸位教授告知某些书籍资料;2002年笔者也曾因傅江教授的介绍而得以看到南京大学所藏的王齐翰《勘书图》,经由金实秋教授和张健先生的带领而实地探访了南唐二陵;本所已毕业的同学:黄贞燕和严雅美两位女士及谢振发和廖尧震两位先生,帮忙搜集某些论文。另外,还有本校历史系毕业的王裕民先生严厉的批评。这些资讯对于本书之形成都具有相当大的助益。为此,笔者深表感谢。再则,概念之成形,乃依赖具体之实现。以上诸多论文在发表时曾先后受到本所许多助理人员的帮忙,包括蔡祝青、郑玉华、陈雪玉、黄思恩、罗丽华和廖佐惠等诸位女士协助,将文稿建立电子文档;陈志伟先生帮忙拍摄图片资料。笔者对他们在多年来先后的帮忙十分感谢。而最近为了此书的出版,又得到本所游秋玫、李如珊和魏可欣等同学以及石头出版社黄文玲和陈玉芳两位女士不辞烦琐地帮忙修改电子文档,笔者尤为感激。另外,此书之能够面世,必得感谢石头出版社的总编辑洪文庆先生。由于他的鼓励与支持,个人才动手将旧篇重整,并加以补缀结集。



而黄文玲女士在整个编写过程中实际负责、细心编辑与校阅的辛劳，尤其功不可没，值得我再度申谢。在此之外，笔者深深感谢美国普林斯顿大学东亚研究系和葛斯德图书馆的朋友们，特别是史洁芳女士、陈淑珉女士、刘怡玮先生，他们以各种方式协助我，得以在许多年的暑假中使用那里丰富的藏书。我还要特别感谢台湾大学在这十多年来提供我安静的研究环境。个人更要感谢的是本所全体师生和办公室同人的长期支持，使我在教学和行政工作之余，得以完成以上的那些论文。

除此之外，在这里，我要特别感谢的，还有这些年来照顾我健康的医师们，包括赖鹏举医师、赵俊梅医师和简时福医师。他们的仁心仁术帮助我度过了生命中一段十分艰难的时期，使我能重振精神，持续工作。我更时常感念那些关心我的师长亲友；他们各种的鼓励与支持，是我生活中珍贵的能源。

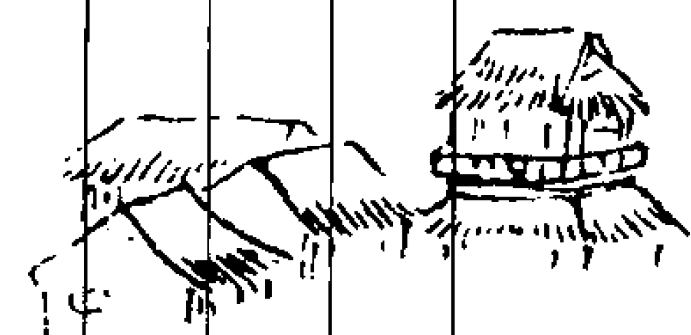
最后，我谨愿以这本小书献给生养我的父母亲和外婆。不论他们今在何处，希望他们都能感觉到我对他们永远的怀念和感激。

陳葆真

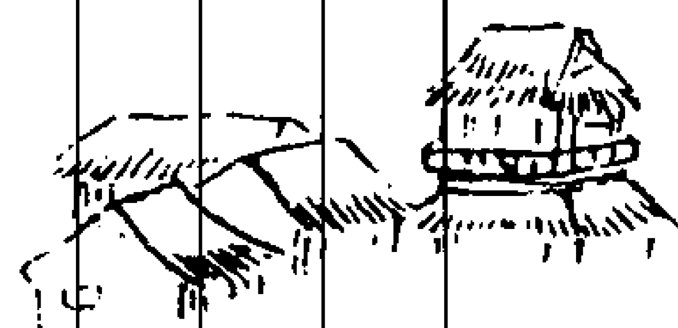
谨志于台湾大学

艺术史研究所

2004 年 5 月 21 日



目　录



图版目录





第一章

南唐烈祖的个性与文艺活动

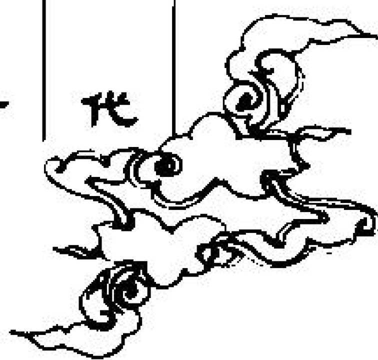


图 1-1　南唐疆域图

一、南唐简史由盛而衰的国势

南唐自烈祖李昪(888—943)于后晋天福二年(937)代吴(902—937)自立,到宋太祖开宝八年(975)十一月亡国,其间共经三主:烈祖(937—943)、中主(943—961)和后主(961—975),享国三十九年。相较于兵火连年的北方中原,南唐偏安江左,得天独厚。烈祖建国之初,以金陵(今南京)为国都,广陵(今扬州)为东都,领土包括了江北十四州和江南十五州,共得二十九州。所辖领域主要为今日的江苏、湖北、安徽和江西等富庶之区(图1-1)。[①] 江北十四州,主要是以广陵为中心的苏淮地区。广陵自隋炀帝(569—618)开凿运河,联络南北交通后,历经唐代(618—906)的经营,已经发展成为长江以北最重要的商业及军事重镇,控扼运河粮运及南北交通的枢纽;而沿海地区又富有渔、盐之利,尤其是盐产,更为当时主要的民生必需品。至于江南十五州,主要是以都城金陵为中心的江苏、安徽和江西地区。这些地区位居长江下游,土壤肥沃,为鱼米之乡,因此,民生富裕,文风鼎盛。金陵为六朝故都,天然形势壮丽雄奇,人文荟萃,史迹更是丰富。烈祖在此建都,金陵便成为南唐的政治、经济和文化中心(图1-2)。[②] 烈祖年号升元,在位七年。当他壮年而薨之时(943,56岁),南唐可称当时全中国最安定而富庶的地方。[③] 它的国力充沛,府库充实。烈祖临终时,劝诫中主:"德昌宫储戎器金帛七百万,汝守成业,宜善交邻国,以保社稷……"[④]当时他心中所唯

① 有关南唐疆域的变化,参见马令,《南唐书》,卷30,页112—114,《建国谱》。又,周在浚,《南唐书注》,册4,附录,页16b—18b中列出南唐版图为:江北十四州,包括扬、海、楚、泗、泰、濠、滁、寿、和、庐、光、舒、黄、蕲;江南二十一州,包括升、润、常、歙、宣、鄂、池、江、饶、信、洪、筠、抚、袁、吉、虔、建、剑、漳、泉、汀等,共三十五州。后来漳、泉二州又失去,余三十三州。又见邹劲风,《南唐历史与文化》,图1。相关地图见谭其骧编,《中国历史地图集》,册5,页90。

② 关于南唐时的金陵,参见邹劲风,《南唐国都金陵》。

③ 南唐地区在唐天宝(742—755)到北宋(960—1127)初年间,虽历战乱,但人口户数仍由138万(占当时全中国人口的百分之十五)增到170万(占当时全国人口的四分之一)。见任爽,《南唐史》,页62。

④ 陆游,《南唐书》,卷1,烈祖本传,页8;又见龙衮,《江南野史》,页73。

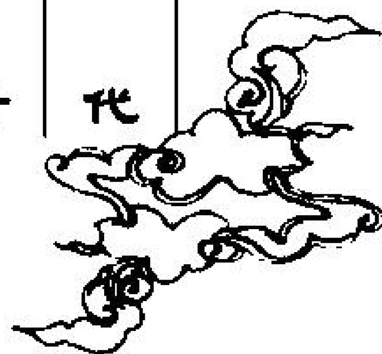


图 1-2　南唐江宁府城图

一挂虑的是来自北方的威胁,因此又警告中主说:“北方有事,不可忽也。”[①]

中主(李璟,916—961)年号有保大、中兴、交泰,后来奉后周(951—960)、宋(960—1279)正朔,在位共十九年(943—961)。[②] 他曾经野心勃勃,一度向南北伸张势力,有一统中国之志。在南进方面,他曾于即位后第三年(保大三年,945)派冯延鲁和陈觉(958卒)率军攻下闽国(909—944)所属的福建建州,迫降汀州、剑州、漳州、泉州和福州。[③] 但后来由于吴越(907—978)派军助闽,南唐军大溃,不得已才撤军并弃守福、漳、泉三州,但烈祖遗留下来的财富也因此而消耗殆尽。[④] 而中主仍野心不减,保大十九年(951),再西向灭楚(927—951),得到胜利,先得十州,后又失去。[⑤] 总计中主时期南唐国土最广时共有三十五州。在面对中原方面,中主曾一度想结盟契丹,入主中原,但因契丹不肯而作罢。[⑥] 然而,他在北进的工作上,却遭遇到很大的挫折。从保大十二年(后周显德元年,954)到交泰元年(后周显德五年,958)的四年之间,他几度与后周交兵,结果惨败。为此,他付出了极大的代价:不仅割让所有江北十四州的领土给后周,入贡称臣,并且去国号,改称国主,奉周正朔。[⑦] 北宋建国后第二年(961),中主更害怕北兵渡江来犯,于是迁都到洪州(南昌),但不久便抑郁而卒。

后主(李煜,937—978)即位金陵,奉宋正朔,没有年号,在位共十五年(961—975)。这时的南唐,自从失去了原有国土的一半后,经济实力大受打击,连民生必需品的盐,也因失去江北诸州,而得依靠北方的后周和宋朝,年年限制性地供给三十万

① 陈彭年,《江南别录》,页124。类似用语又见于无名氏,《钓矶立谈》,页53。虽有学者疑《钓矶立谈》一书为南唐隐士史虚白(894—961)所作,但无直接证据,本文仍作无名氏。

② 保大共十五年(943—957);中兴和交泰元年为958;奉周年号:显德五年—六年(958—959);奉宋年号:建隆元年—二年(960—961)。

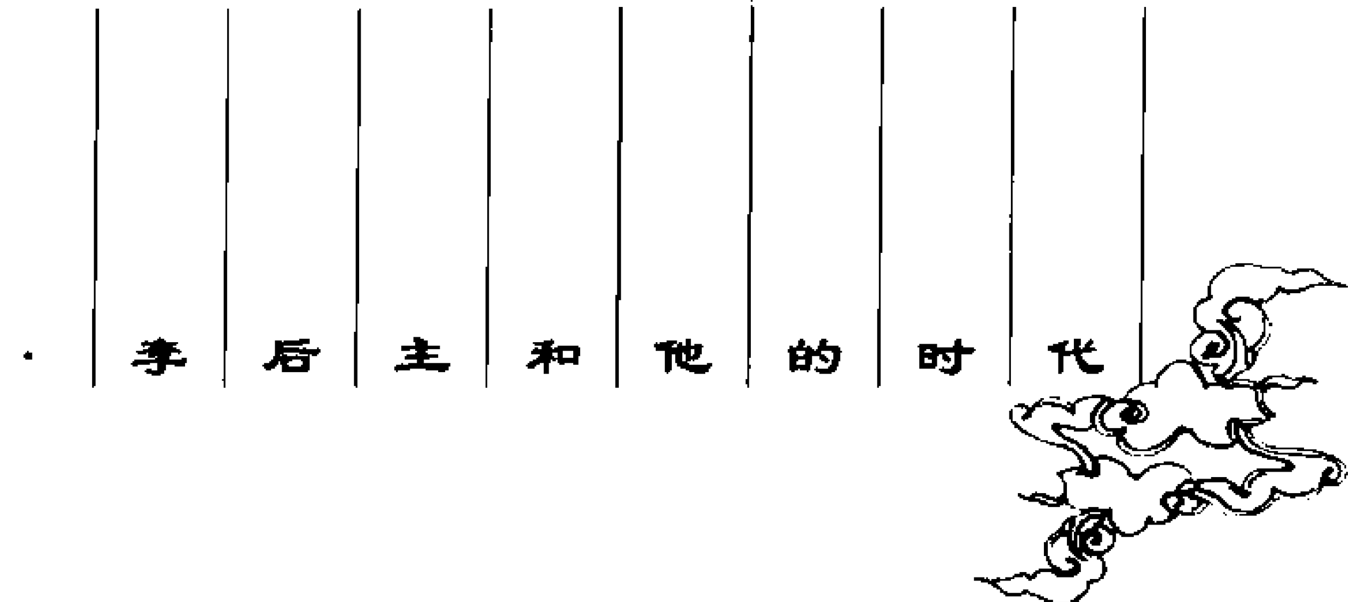
③ 见司马光,《新校资治通鉴注》,卷285,后晋齐王开运二年(945)事,页9296—9297。并参见马令,《南唐书》,《建国谱》。

④ 见司马光,《新校资治通鉴注》,卷286,后汉高祖天福十二年(947)事,页9349—9350。

⑤ 见司马光,《新校资治通鉴注》,卷290,后周太祖广顺元年(951)事,页9467—9472。又见马令,《南唐书》,《建国谱》。

⑥ 见司马光,《新校资治通鉴注》,卷286,后汉高祖天福十二年(947)事,页9338;又见同书,卷292,后周世宗显德元年(954)事,页9532;卷293,后周世宗显德三年(956)事,页9541、9562。

⑦ 见司马光,《新校资治通鉴注》,卷292,后周世宗显德元年(954),卷294,显德五年(958)事,页9534—9583。



吨,以维持生活所需。又由于长年对后周和宋朝纳贡,致使国库匮乏。[①] 原来使用的铜钱大量流失,无力再铸,只好两度改铸铁钱,币值因而大贬。[②] 经济凋敝的结果,朝廷只好加重税捐,所谓"民间鹅生双子,柳条结絮皆税之"。此时江南的重税,比起它的前身吴国统治时,加重了好几倍。[③] 于是,原本富庶的鱼米之乡,在偶尔欠收的年岁中,竟然也会因积粮不足而导致大饥荒,甚至要靠北方敌对的宋朝来救济。[④] 更可悲的是,连战斗用的马匹,也得靠敌对的宋朝赐予。[⑤] 南唐的国防战备,除了水军之外,根本无法与宋人对抗。从烈祖建国到后主在位,短短的三十多年之间,南唐国势的由盛而衰,变化之大,实在令人惋叹!

后主在位的十五年中,完全采取忍辱求生的态度来侍候北方的宋朝,比如去国号,向宋称臣,奉宋年号,降官爵、制度,以地方政权自居,经常派诸王重臣入贡、朝贺、请安等等。他对于宋朝的反应更是战战兢兢,唯恐得罪。最明显的是,每逢宋使要到金陵前,后主便下令取下宫殿屋顶上的鸱吻,不敢显示庙堂的尊严,而他自己也换下帝服,改穿紫袍迎接,宋使离去后,才敢复原。[⑥] 但这些谨言慎行都不足以息事宁人,更不足以按捺宋太祖统一中国的雄心。宋开宝七年(974),太祖命后主到汴京参与祭天的柴燎之礼。后主知道如果前去便会被扣押,因此,称病不奉诏。[⑦] 这给了宋朝出兵惩罚的借口。同年九月,太祖派大将曹彬(931—999)和潘美(925—991)率水军下长江直逼金陵,同时又邀位于江浙的吴越出兵夹击南唐。后主二度派徐铉(917—992)入汴求太祖缓兵。[⑧] 徐铉力辩南唐事宋殷勤,毫无过失。但宋太祖(927—976)干脆回答:

---

① 南唐缺盐事,参见马令,《南唐书》,卷4,《嗣主书》,页20;陆游,《南唐书》,卷2,页13—14。又,参见竺沙雅章,《獨裁君主の登場——宋の太祖と太宗》,页121。南唐入贡后周及北宋事例,参见无名氏,《南唐史》,《两朝事大》条,页111—135。

② 陆游,《南唐书》,卷3,《后主本纪》,页16;又见毕沅,《新校续资治通鉴》,卷3,宋乾德元年(963),页76。

③ 见曾敏行,《独醒杂志》,卷1,页527。

④ 见毕沅,《新校续资治通鉴》,卷5,乾德五年(967)事,页112。

⑤ 见曾敏行,《独醒杂志》,页529—530。

⑥ 参见陈彭年,《江南别录》,页127;马令,《南唐书》,卷5,页22;陆游,《南唐书》,卷3,页16—17。

⑦ 同上。

⑧ 见马令,《南唐书》,卷23,页95。

"不须多言,江南亦有何罪?但天下一家,卧榻之侧,岂容他人鼾睡?!"[①]表示无理可喻,志在必得的决心。开宝八年(975)十一月二十七日,金陵终被攻陷,后主自杀未遂,出城降宋,南唐亡。开宝九年(976)正月,后主与后妃、宗室及降臣共四十五人抵汴京,太祖封为违命侯,授左千牛卫上将军。[②]同年十月,太祖驾崩,太宗(939—997)即位,十二月即改年号为太平兴国(976—983)元年,改封后主为陇西公。太平兴国三年(978)七月七日,太宗遣人祝贺后主42岁生日,赐酒。次日,后主薨,葬之于洛阳北邙山,并追封为吴王。南唐旧臣徐铉奉太宗之命为后主写了墓志铭。[③]

南唐虽因武力不敌而亡于宋兵之手,南唐旧臣也随之仕宋;但是他们对于故国之亡,只是归于天命气数,对于后主之失国,毫无怨怼之词。当后主死讯传到金陵之时,百姓痛哭,并为他设奠遥祭,尊为仁主。这可见民心之所向,更可看出南唐三主勤政爱民的治绩。[④]

南唐国祚虽然只有三十九年,然而文化建设之盛凌驾于各国之上,其中包括:贡举、书院和人才的延揽,这是史家一致公认的。先以贡举为例:当代史家陈彭年(961—1017)明确指出:

> 烈祖初立,庶事草创,未有贡举。至元宗始议兴置。时韩熙载(902—970)、徐铉兄弟为当代文宗,继以潘佑(938—973)、张洎(933—996)以才名显。后主尤好儒学,故江左三十年文物有贞元(785—804)、元和(806—819)之风。[⑤]

其次再看学校的设立,据马令:

---

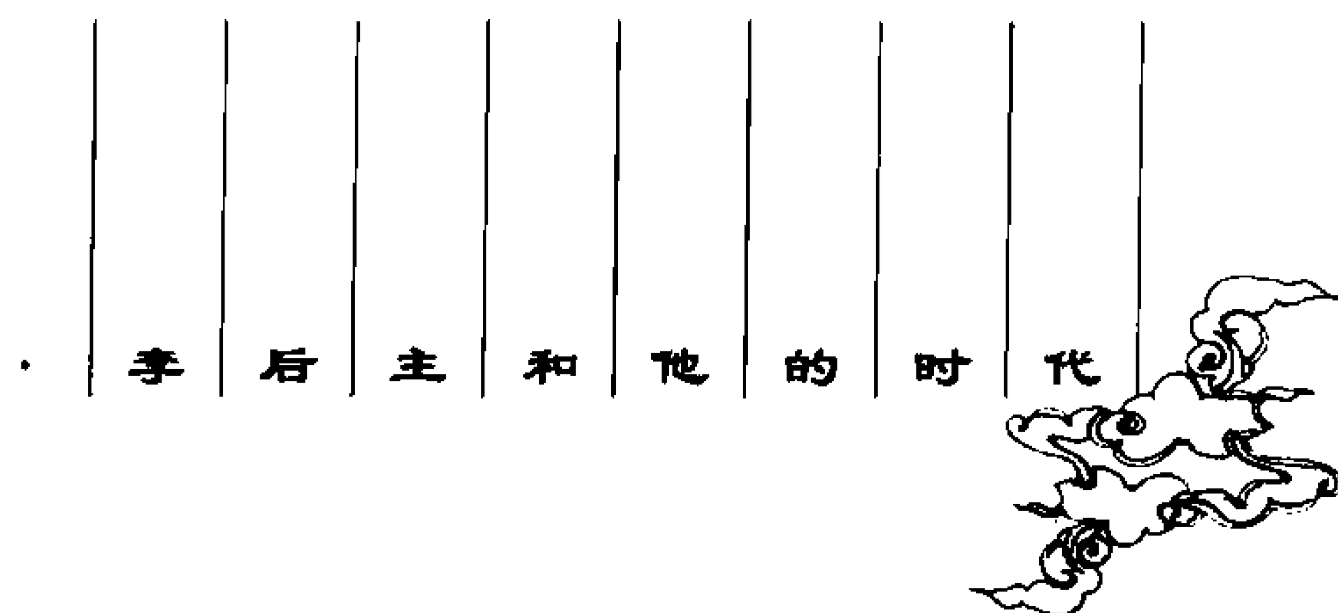
① 太祖回徐铉的这段话,不见于马令,《南唐书》,而见于王称,《东都事略》,册1,卷23,李煜传,页402。

② 陈彭年,《江南别录》,页128;龙衮,《江南野史》,卷3,页84;马令,《南唐书》,卷3,页26;陆游,《南唐书》,卷3,页18;王称,《东都事略》,册1,卷23,页403。

③ 世传后主之死是因太宗毒杀之故,参见夏承焘,《南唐二主年谱》,页83—86。但任爽辩其不可信,详见其《南唐史》,页301—305。至于后主墓志铭,参见徐铉,《骑省集》,卷29,《大宋左千牛卫上将军追封吴王陇西公墓志铭并序》,页221—223。

④ 参见陈彭年,《江南别录》,页128—129;马令,《南唐书》,卷5,页26;陆游,《南唐书》,卷3,页18。

⑤ 陈彭年,《江南别录》,页127。



南唐跨有江淮,鸠集故典,特置学官,滨秦淮开国子监。后有庐山国学,其徒不下数百。所统州县往往有学……①

南唐"国子监"地址约在南京城南区夫子庙一带。② 至于南唐的"庐山国学"便是后来宋代的"白麓洞书院"。根据毕沅(1730—1797)的记载:

白鹿洞在庐山之阳,常聚生徒数百人,江南李后主时,割善田数十,岁取其租廪给之。选太学通经者,授以他官,俾领洞事,日与诸生讲诵……③

根据文献记载,当时隐居在庐山一带的儒者很多,包括刘洞、江为、陈贶、史虚白、伍乔、许坚、毛炳和郑元素等人,而白麓洞便成为学者活动的中心。④ 因此,后主更特别拨调官田租税以充当书院的经费。⑤

当时南唐朝中,不但包括江南本地的文臣,而且也有中原来奔的儒臣,其中最有名的是韩熙载。⑥ 这些文人的南奔,主要是要逃避北方连年的战乱,到富庶安定的南方,寻求一展长才的机会。南北人才的荟萃,更推动了南唐文化活动,致使南唐文风鼎盛一时,连契丹和高丽等外族都慕名来贡,把它当做是大唐帝国文化的延续。这种情形马令在他的《南唐书·儒者传》序言中说得很清楚:

……五代之乱也,礼乐崩坏,文献俱亡,而儒衣书服,盛于南唐,岂斯文之未丧,而天将有所寓欤?不然则圣王之大典扫地尽矣!南唐累世好儒,而儒者之盛,见于载籍,灿然可观:如韩熙载之不羁,江文蔚(901—952)之高才,徐锴(920—

---

① 马令,《南唐书》,卷23,朱弼传,页91。

② 参见邹劲风,《南唐历史与文化》,图2;又见其《南唐国史》,页177。

③ 毕沅,《新校续资治通鉴》,卷9,太平兴国五年(980)事,页250。

④ 参见马令,《南唐书》,卷13—15,儒者传及隐者传,页56—66。

⑤ 关于南唐的学校和贡举,参见无名氏,《南唐史》中的专论,页181—196。

⑥ 韩熙载传记资料,参见徐铉,《唐故中书侍郎光政殿学士承旨昌黎韩公墓志铭》;马令,《南唐书》,卷13,页56—57;陆游,《南唐书》,卷9,页55—57。

974)之典赡,高越(901—962)之华藻,潘佑之清逸,皆能擅价于一时。而徐铉、汤悦、张洎之徒,又足以争名于天下。其余落落不可胜数。故曰:"江左三十年间文物有元和之风。"岂虚言乎?[①]

而元代(1260—1368)学者赵世延在为陆游(1125—1210)的《南唐书》刊行序言中也明白指出:

……(南唐)虽为国褊小,观其文物,当时诸国莫与之并。其贤才硕辅固不逮蜀汉武侯(诸葛亮,181—234),而张延翰(917—969)、刘仁瞻(891—948)、潘佑、韩熙载、孙忌、徐锴之徒,文武才业,忠节声华,炳耀一时,有不可揜矧。其间政化得失,兴衰治乱之迹,有可为世鉴戒者,尤不可泯也。窃谓唐末契丹雄盛,虎视中原,晋汉之君,以臣子事之惟谨,顾乃独拳拳于江淮小国,聘使不绝,尝献橐驼,拜羊马千计。高丽亦岁贡方物,意者久服唐之恩信,尊唐余风,以唐为犹未亡也耶?![②]

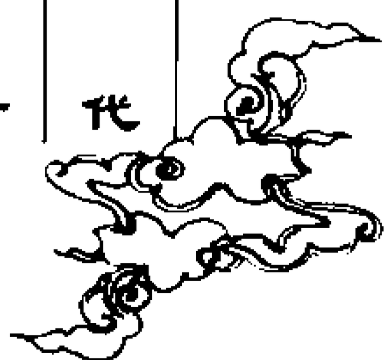
这些文化上的成就,实应归功于南唐三主本身的文艺修养,以及他们对文化建设的重视。以下,个人将从当时的时代背景中,分别探讨烈祖、中主和后主三人的个性,文艺修养和在他们的领导下南唐文艺发展的情形。本章先论烈祖。

二、烈祖的个性特色

烈祖李昪,他的原名、姓氏、家世和籍贯有许多说法,但都无法考定。其中一种说

① 马令,《南唐书》,卷13,儒者传序言,页56。又,《钓矶立谈》页57中也有类似记载:"当是时,天下瓜裂,中国衣冠多依齐台,以故江南称为文物最盛处……"

② 赵世延,《南唐书序》,参见陆游,《南唐书》,页1。



他原为徐州李荣之孙，父李志早卒。[①] 唐昭宗乾宁二年(895)，李昪8岁，当时以扬州为据点的杨行密(852—905)攻下濠州，见他相貌不凡，取以为养子，但为行密长子杨渥(886—908)所不容，因此，改由行密部将徐温(？—927)收养，改名为徐知诰。但又有一说以为："(烈祖)孤，有姨出家为尼，出入徐温宅，与温妻李氏同姓，帝亦随姨往来。温妻以其同宗，怜其明慧，收为养子。"[②]

唐昭宗天复二年(902)，杨行密自立为王，建都广陵，国号吴，后来传位给他的三个儿子：杨渥(905—908在位)、杨隆演(897生，908—920在位)及杨溥(900生，920—937在位)。徐温为重将，出镇金陵。徐知诰长大后，"身长七尺，广颡隆准，精彩铄人"，而且"姿貌瑰特，目瞬如电，语音厚重，望之慑人，与语可爱"[③]，又以才干和谋略都超越徐温诸子，而受重用：先授命守润州(909)，后转镇广陵(918)，杨隆演时拜左仆射(919)，杨溥时，又拜为侍中(926)。而当徐温过世后，他的地位更为重要，实掌吴国大权。又因为他的次子景迁为吴王女婿，而女儿则嫁给吴王之子杨琏为妻(937)，这样与王室联姻的结果，更巩固了他的政治地位。后晋天福二年(937)他终于代吴王自立，建都金陵，国号"大齐"，尊养父徐温为义祖，迁吴王杨溥为让皇。次年(938)，他宣布恢复本姓"李"，名"昪"，国号"唐"，并将他的谱系追溯到唐朝玄宗(685—762)时信安王李祎的祖父吴王之后。[④] 这些措施，表明了他以承继唐朝政权为职志的雄心。

一个人的成败和命运，与他的个性息息相关。以个人的观察，烈祖个性的特色，可

---

① 关于烈祖的出身，有三种说法：一般都说他是徐州(江苏彭城)人，如郑文宝、龙衮、马令、陆游、司马光等人，参见前揭书。但另一说，以为他是湖州(浙江吴兴)人，本姓潘，参见《吴越备史》；又有后人怀疑他本不姓李，是为冒唐朝王室之后才冒姓李等等。详见夏承焘，《南唐二主年谱》，页1—2。再一说，认为他是海州(江苏东海)人，参见薛居正，《旧五代史》及王钦若等之《册府元龟》等书。有关烈祖之身世考证，详见诸葛计，《南唐先主李昪年谱》，页7—12。又见任爽，《南唐史》，页3—12。本文在此暂且延用郑文宝，《江表志》，卷1，页132所记。此说在北宋中期仍然流传，参见释文莹，《玉壶清话》，卷9，李先主传，页1a—b。又见马令，《南唐书》，卷30，《世裔谱》，页115。

② 这两种说法分别见于司马光，《新校资治通鉴注》，卷260，页8467和郑文宝，《江表志》，卷1，页132。

③ 前者见马令，《南唐书》，卷1，页6；陆游，《南唐书》，卷1，页4；后者见龙衮，《江南野史》，卷1，页70及73。

④ 关于烈祖发展的这段历史参见司马光，《新校资治通鉴注》，卷260，页8467至卷282，页9199。景迁为吴王婿，事见马令，《南唐书》，卷7，页33，又见陆游，《南唐书》，列传卷13，页74。又，关于烈祖复姓"李"，改国号"唐"之事，近代学者根据1952年扬州附近出土《南唐姚嗣骈墓志》内文考订，而主张是升元二年(938)之事，详见下文页16注②。

归纳为三点：长于谋略、节俭勤政、爱好文艺。因为这些特点，使他崛起于乱世，代吴自立，建立南唐，将它建构为当时中国最为富庶与繁荣的地区之一。[①] 而勤于治国和崇尚文儒的结果，吸引了大批文士群集，使南唐文艺发展为各国之冠。

1. 烈祖的长于谋略

由于烈祖的长于谋略，才能在乱离的际遇中，脱颖而出，成就大业。他本是个 8 岁失怙的弃儿，在兵马倥偬之中，辗转被人收养。在养家兄弟的嫉妒里，任劳任怨，力争上游，发展才干，获得重用，终而代吴自立。他的个性具有多面性，既富于情感，同时又重于理智。首先我们可以从他对养父徐温的孝行里，看到他个性中温婉淳厚的一面。根据陈彭年的《江南别录》：

> 烈祖奉义祖以孝闻。尝从义祖征伐，有不如意，杖而逐之。及归，拜迎门外。义祖惊曰："尔在此邪？"烈祖泣曰："为人子者，舍父母何适？父怒而归，母子之常也。"义祖由是益怜惜。[②]

而北宋龙衮的《江南野史》，更历历如绘地描述了烈祖对义祖的孝行：

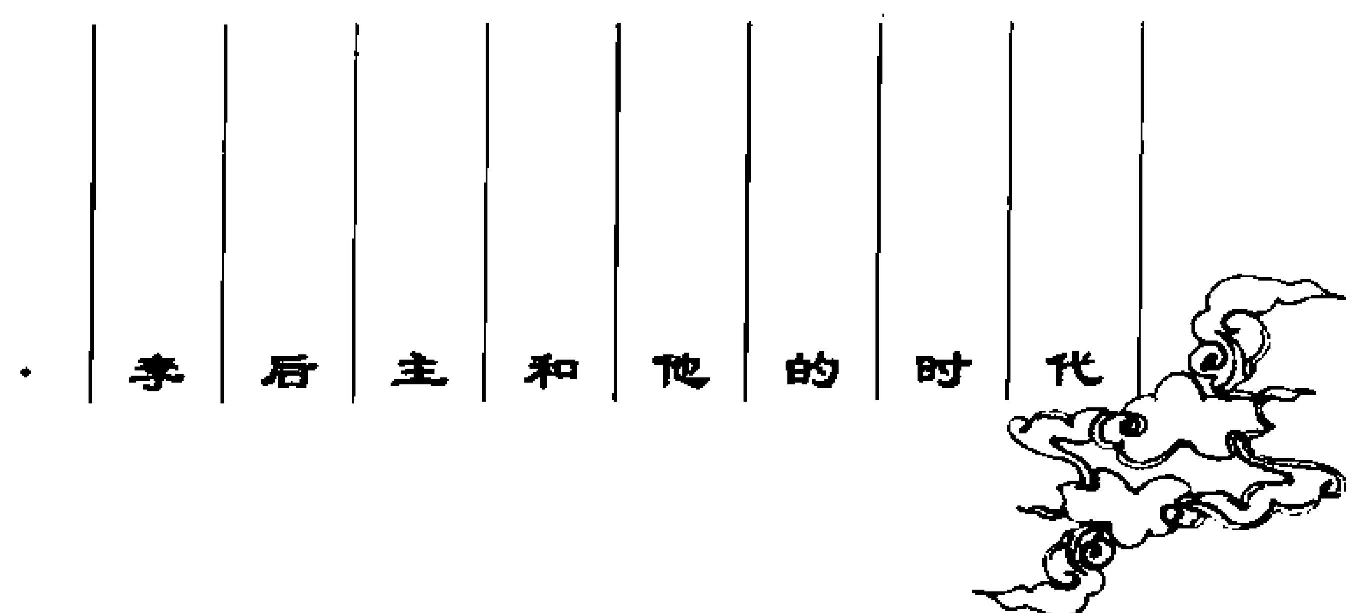
> 先主虽少，而天性颖悟，夙敦子道。朝夕起居，温凊左右，承颜侍膳……及遇温戚属，皆能俯躬迎奉。温妇见之而颇钟爱，抚养无异……知诰既长，温为娶，其妇亦能奉蘋藻，致柔顺之美。温尝卧疾，唯先主躬侍左右。至于粪溺皆亲执器，动至连月。逾时扶掖出入，或通宵达曙，曾不解带。或夜闻謦欬声，乃率妇同往者数四……温见其笃于孝养，而复能干家，知非常品，而诸子难及……温凡出征讨，而疑其帐下，故先主常得奉侍，遂习熟武事，因能骑射，起家为偏将……[③]

---

① 关于烈祖的各种施政措施，参见任爽，《南唐史》，页 39—72。

② 陈彭年，《江南别录》，页 123。

③ 龙衮，《江南野史》，卷 1，页 70—71。



由以上诸例,可以得知烈祖在徐家成长的过程,以及由于他的孝行,而得到徐温全力的信赖和培植。

另外,则是他刚烈的一面。郑文宝在《江表志》中,一再提到"烈祖性多严忌"。当他对下属不信任时,也会用严刑:"以竹笼乘之,沉于江口。"而当他震怒时,更是雷霆万钧,无人敢犯:"烈祖矜严峻整,有难犯之色。常怒作数声,金铺振动……"[①]晚年他又因服食金石丹药,而助长这种急躁刚烈的脾气,最后终于因此而暴毙。[②] 烈祖虽因长期历经艰困环境的磨炼,而形成暴躁的个性,但是,他总是极力以理性予以克制,因此,仍是一个明君。司马光对于他的一些善政仍是相当肯定的:

自烈祖相吴,禁压良为贱,令买奴婢者,通官作券。[③]

唐主自为吴相,兴利除害,变更旧法甚多。及即位,命法官及尚书删定为《升元条》三十卷。[④]

唐主尝梦吞灵丹,旦而方士史守冲献丹方,以为神而饵之,浸成躁急,左右谏,不听……群臣奏事,往往暴怒,然或有正色论辩中理者,亦敛容慰谢而从之。[⑤]

烈祖长于谋略也见于史书所载。郑文宝(953—1013)的《江表志》说:"帝沉几远略,莫知其际。"[⑥]这种个性原是他从小为了应付徐家诸子对他的欺凌,而渐渐发展出来的本事。徐家诸子中以三郎徐知训对他最为恶劣。据陈彭年的《江南别录》:

---

① 见郑文宝,《江表志》,卷1,页134。
② 陈彭年,《江南别录》,页124;郑文宝,《江表志》,卷2,页134;又见司马光,《新校资治通鉴注》,卷283,页9245。
③ 司马光,《新校资治通鉴注》,卷283,页9246。
④ 同上书,页9240。
⑤ 同上书,页9244。关于史守冲传,参见陆游,《南唐书》,列传14,页80。
⑥ 郑文宝,《江表志》,卷1,页132。

> 义祖以己子既弗克负荷，用烈祖犹愈于他人。因留辅政。先是，知训待烈祖甚悖，每呼为乞子。与诸弟夜饮，遣召烈祖。烈祖不至，知训怒曰：'不吃酒，吃剑乎？'余皆类此……[1]

对于知训的欺侮，烈祖始终忍耐，不与他正面冲突，但求伺机报复。只可惜知训先他而死。[2] 后来当徐温过世，他武功日盛，执吴国大权时，便回过头来，想法鸩杀徐家另一个兄弟徐知询，手法相当狠毒。[3]

烈祖的长于谋略，使他从一个失怙的孤儿，崛起于兵火之间，成为南唐的开国君主，可算是乱世英雄。以下，个人根据《资治通鉴》所载，集成他的生平大事记，以见他的创业经过：

南唐烈祖大事年表

（据《新校资治通鉴注》，册 14、15，卷 260—283，页 8467—9256）

唐昭宗乾宁二年（895）	烈祖时年 8 岁。淮南节度使杨行密攻濠州，得之为养子。后转由徐温收养，改名为徐知诰。（册 14，卷 260，页 8467。）有关知诰 8 岁至 22 岁（895—909）之间，随徐温转战征伐事，见卷 260—267，页 8476—8477；8484；8485—8486；8492；8502；8509—8511；8520—8522；8543；8557；8573。
唐昭宗天复二年（902）	唐封杨行密为吴王（902—905），都广陵（卷 265，页 8573）。
唐哀帝天祐二年（905）	杨行密薨，子杨渥继位（卷 265，页 8652）。
后梁太祖开平二年（908）	杨渥卒，弟隆演继位（卷 266，页 8698）。
后梁太祖开平三年（909）	徐温治金陵，徐知诰治润州（卷 267，页 8708）。

① 陈彭年，《江南别录》，页 123。
② 同上。
③ 参见司马光，《新校资治通鉴注》，卷 276，页 9036。



后梁末帝贞明四年(918)	知诰至广陵,平朱瑾之乱,代知训执吴大政,士民归心(卷270,页8831)。
后梁末帝贞明五年(919)	杨隆演卒,行密幼子溥即吴国王位。知诰为左仆射。徐温为大丞相(卷270,页8843—44)。
后梁末帝贞明六年(920)	①徐温父子专政(册15,卷271,页8855)。 ②吴修金陵城(卷271,页8860)。
后唐明宗天成元年(926)	①徐知诰为侍中(卷274,页8971)。 ②后唐青州专使北海韩叔嗣之子韩熙载奔吴(卷274,页8992)。
后唐明宗天成二年(927)	①吴大丞相徐温卒,赠齐王(卷276,页9010)。 ②徐知诰为都督中外诸军,实掌吴国大权(卷276,页9011)。
后唐明宗天成四年(929)	徐知诰专权,欲鸩知询,未果(卷276,页9036)。
后唐明宗长兴二年(931)	徐知诰治金陵(卷277,页9062—63)。
后唐明宗长兴三年(932)	徐知诰扩建金陵城周围二十里,将以贻子孙(卷278,页9076)。
后唐明宗长兴四年(933)	吴宋齐丘劝徐知诰徙吴王都金陵。知诰乃营造金陵(卷278,页9082)。
后唐濮王清泰元年(934)	①正月,徐知诰治私第于金陵(卷278,页9100)。 ②知诰思自立为王(页9103)。 ③二月,吴王诏知诰还府舍(页9103)。 ④甲申,乙酉,金陵二度大火,知诰疑有变,勒兵自卫(页9104)。 ⑤徐知询卒。徐知诰将受禅(页9121)。

后晋高祖天福元年(936)	①正月,徐知诰始建大元帅府,以幕职分判吏、户、礼、兵、刑、工六部及盐铁司(卷280,页9138)。 ②高从诲遣使奉笺于徐知诰,劝即帝位(卷280,页9141)。 ③十一月,吴王诏齐王徐知诰置百官,以金陵府为西都(卷280,页9153)。
后晋高祖天福二年(937) (南唐升元元年)	①吴太子杨琏纳齐王知诰女为妃。 ②徐知诰始建太庙社稷,改金陵为江宁府(卷281,页9169)。 ③徐知诰更名诰,示不与徐氏兄弟同(卷281,页9172)。 ④五月,徐诰用宋齐丘策,欲结契丹以取中国。契丹亦遣使报之(卷281,页9173)。 ⑤吴同平章事王令谋到金陵,劝徐诰受禅,诰让不受(卷281,页9180)。 ⑥七月,吴王杨溥命江夏王杨璘奉玺绶、禅位于齐王徐诰(卷281,页9181)。 ⑦十月,齐王徐诰即皇帝位于金陵,改元升元,国号唐。[①] 宫室、乘舆、服御皆如故。宗庙、正朔、徽章、服色悉从吴制。以金陵为国都,广陵为东都(卷281,页9182)。
后晋高祖天福三年(938) (南唐升元二年)	①七月,唐太府卿赵可封请唐主复姓李,立唐宗庙(卷281,页9190)。[②] ②十月,吴让皇杨溥薨(卷281,页9195)。

① 诸葛计辩此时国号为"大齐",次年(938)才改为"唐",参见其《南唐先主李昪年谱》,页91、102、113。任爽亦同此说,参见其《南唐史》,页37。

② 1952年,江苏扬州西郊(今邗江县蒋王乡十三里庙)出土《南唐姚嗣骈墓志》,其中言"(升元)二年(938),上以运复宗枝,礼成郊祀"一句。学者乃依此而认为徐诰之复姓李,改国号为"唐",乃升元二年之事,并辩称《通鉴》所记谓徐诰于升元元年改国号"唐",而三年才复姓李之事有误,且指出《十国春秋》所记徐诰于升元三年才复姓李并改国号为唐,亦不确。详见李之龙,《南唐姚嗣骈墓志初考》;吴炜,《对李之龙先生〈南唐姚嗣骈墓志初考〉一文的几点补充》。此说近年来普遍为学者所接受。



后晋高祖天福四年(939) (南唐升元三年)	①正月,唐主复姓李,立唐宗庙,[①]不上尊号,又不以外戚辅政,宦者不得预事。此皆他国不及之策(卷282,页9197—98)。 ②二月,唐主更名昪。附系谱于唐玄宗朝信安王李祎之祖吴王之后(卷282,页9199)。 ③四月,唐人迁让皇杨溥之族人于泰州,赐让皇子朝服,即日卒(卷282,页9202)。
后晋高祖天福五年(940) (南唐升元四年)	二月,唐主婿杨琏谒让皇杨溥陵,还后大醉,卒于舟中(卷282,页9210)。
后晋高祖天福六年(941) (南唐升元五年)	①唐主拒汉主之议共谋取楚以分其地,又拒出兵复唐朝旧疆(卷282,页9221—9222)。 ②唐主自以专权取吴,尤忌宰相权重(卷282,页9225)。 ③唐主勤俭诸例(卷282,页9230)。
后晋高祖天福七年(942) (南唐升元六年)	①唐主服金石,性暴烈易怒(卷283,页9244)。 ②唐主崩。太子景通即位为元宗,名璟,后改为景。改元保大(卷283,页9245)。
后晋高祖天福八年(943) (南唐升元七年)	十一月,唐葬光文肃武高皇帝(李昪)于永陵,庙号烈祖(卷283,页9256)。

烈祖薨于升元七年。他的陵寝原名钦陵,后来(958)南唐向后周称臣,为避后周太祖郭威(904—954)之父的钦陵之讳,才改名为永陵。烈祖的永陵与中主的顺陵都在南京郊外的祖堂山(图1-3),1951年已由南京博物院发掘,出土了一些重要的文物。[②] 据陈彭年所记,烈祖在临终时,"啮元宗指,见血,曰:'北方有事,不可忽也!'"[③]后来南唐果然先后被北方的后周和北宋侵凌,终至灭亡。从以上这些事实,更可看出烈祖的谋略之深及见识之透彻。

---

① 此二事应为前一年之事,参见上注。

② 详见曾昭燏等编,《南唐二陵发掘报告》。又见诸葛计,《南唐先主李昪年谱》,页159。

③ 陈彭年,《江南别录》,页124。又,关于烈祖的生平事迹,详见诸葛计,《南唐先主李昪年谱》。



图 1-3　南唐二陵全景图(1. 李昪陵 2. 李璟陵),翻摄自邹劲风《南唐历史与文化》。

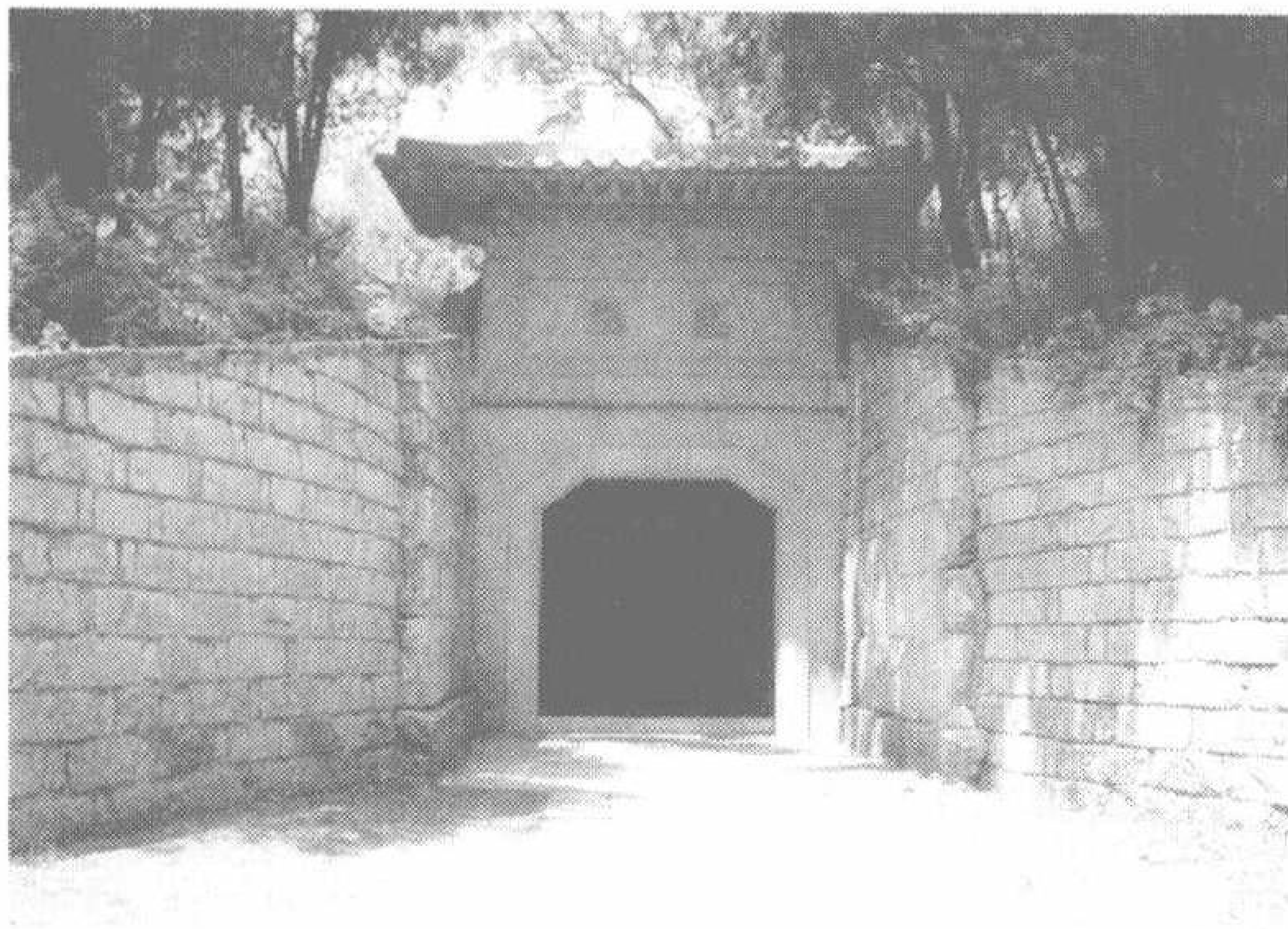


图 1-3-1　钦陵(李昪陵),马琳摄。

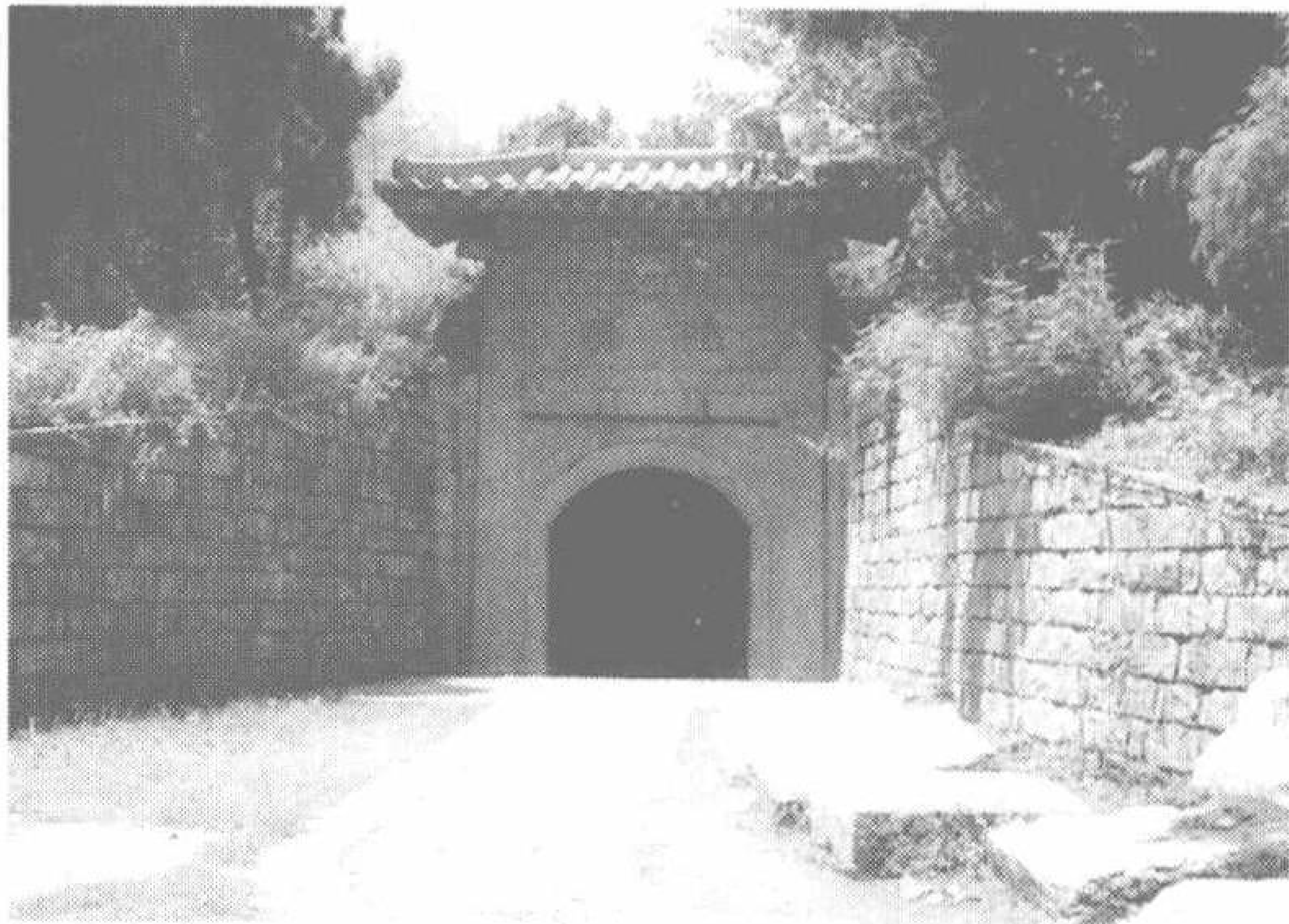


图 1-3-2　顺陵(李璟陵),马琳摄。

2. 烈祖的节俭勤政

烈祖的节俭勤政,在五代十国诸君中是相当特殊的。关于这点,陈彭年有一段记载:"烈祖日于勤政殿视政,有言事者,虽徒隶必引见。善惴物情,人不能隐,千里之外,如在目前。"[①]而《钓矶立谈》中也有如下的记录:

① 陈彭年,《江南别录》,页 124。



> 烈祖初得政，尽反知训之所为。接御士大夫，曲加礼敬。躬履朴素，屏去浮靡。而又宽刑勤理，孜孜不倦。是时方镇窥伺，事资弹压。烈祖视听不妄，指挥中节。平居自号曰“政事仆射”，高位重爵，推与宿旧。故得上下顺从，人无异志。[①]

类似的事，在《资治通鉴》和陆游的《南唐书》中也有记载：

> 唐主性节俭，常蹑蒲屦，盥用铁盎。暑则寝于青葛帷。左右使令惟老丑宫人，服饰粗略。[②]

陆游又说：

> （烈祖）建国，始即金陵治所为宫，惟加鸱尾设阑槛而已，终不改作。元宗为太子，欲得杉木作板障。有司以闻。帝曰：“杉木固有之，但欲作战舰，以竹作障可也。”[③]

烈祖的朴实无华，清廉勤政，在五代十国诸君中，只有后周太祖（951—954）和北汉刘崇（895—954）两人可以与他比美。[④] 至于他的英明则和五代其他君主、武将各种骇人听闻、凶残暴虐、荒淫无道的行为形成了强烈的对比。《资治通鉴》中不乏这类的例子，比如闽（909—944）主的残忍；楚（927—951）王的豪奢荒淫；后汉（947—950）殇帝的骄奢；后晋（936—946）齐王的奢华淫乱；和南汉（917—971）主的残暴等等。[⑤] 两相比较之下，更明白了南唐之所以能成为五代十国中的一块乐土，实在不得不归功于

---

① 无名氏，《钓矶立谈》，页47。

② 司马光，《新校资治通鉴注》，卷282，页9230；陆游，《南唐书》，卷1，页8，所记与此大同小异。

③ 陆游，《南唐书》，卷1，页8。

④ 有关后周太祖事，参见司马光，《新校资治通鉴注》，卷290，页9454—9455；刘崇事，参见同书，卷291，页9500。

⑤ 关于这些实例，参见司马光，《新校资治通鉴注》，卷282，页9205—9206、9211、9244—9246；卷283，页9240—9242、9249、9251、9254—9255、9267、9269；卷285，页9295—9296；卷287，页9376；卷288，页9409；卷289，页9449；卷290，页9458。

烈祖的英明和他实行仁政的结果。

至于烈祖的仁政，则根本奠基在他的个性和能力之上。除了以上所指他是个重感情又富理智，既长于谋略又具有远见的武人之外，烈祖也是一个能诗能书的文士。他的文艺修养使他能够礼贤下士，招徕贤者，为南唐树立重视文教的典范。以下我们来看烈祖的文艺活动。

3. 烈祖的文艺活动

关于这个问题可以分为两方面来看：一是烈祖本身的文艺修养，另一则是他对于文艺的赞助活动。首先我们来看他的文艺修养。根据文献所载，烈祖本人喜好收藏书籍，能书法及作诗，也有书画收藏。据记载，烈祖热心收集图书：

> 我唐烈祖高皇帝睿哲神明……及高皇初收金陵，首兴遗教。悬金为购坟典，职吏而写史籍。闻有藏书者，虽寒贱，必优辞以假之。或有赀献者，虽浅近必丰厚以答之。时有以学王右军书一轴来献。因偿十余万，缯帛副焉。由是六经臻备，诸史条集。古书名画辐凑绛帷。俊杰通儒，不远千里而家至户到。咸慕置书，经籍道开，文武并驾。暨升元受命，王业赫然，称明文武，莫我跂及。岂不以经营之大，基有素乎？！[①]

关于他的书法，陈彭年的《江南别录》中只说他"长善书"[②]；而龙衮的《江南野史》中也简略提到："先祖唯习书，计暇则肄射，所志必精。"[③]至于他的书法是何种面目，则没有明言。由于他的书迹不存，因此无法进一步讨论他的书风和艺术成就。但是，由于喜欢书法而收藏古代名作，则是一件自然的事。根据马令和陆游所记，烈祖有上万卷的图书收藏：

---

① 南唐刘崇远，《金华子杂编》，卷上，页 1a—1b。

② 陈彭年，《江南别录》，页 123。

③ 龙衮，《江南野史》，卷 1，页 70。



（烈祖）建书楼于“别墅”，以延四方之士。[①]

烈祖以东海王辅吴，作礼贤院，聚图书万卷及琴弈游戏之具，以延四方贤士。政事之暇，多与之讲评古今……[②]

很明显的，礼贤院是烈祖的图书馆，其中收藏图书和琴弈游戏之具。此外，他著名的建业文房，据陈师道（1053—1101）所记，便是收藏图书的地方：

建业文房，南唐烈祖节度金陵之别室也。赵元考家有《建业文房书目》，才三千余卷，有“金陵图书院”印焉。[③]

另外，还有澄心堂。又依陈师道另则类似的记载：

澄心堂，南唐烈祖节度金陵之宴居也。世以为元宗书殿，误矣。赵内翰彦若家有《澄心堂书目》，才三千余卷，有“建业文房之印”……[④]

烈祖著名的“建业文房”与以上的“书楼”、“别墅”、“礼贤院”、“金陵图书院”和“澄心堂”都有重叠的关系。但建业文房到底是在礼贤院中或在澄心堂内，或是独立的建筑，已难断定。只知在图书之外，他也曾收藏书法作品。目前台北故宫博物院所收藏的唐怀素《自叙帖》草书卷（777），上面盖有篆刻“建业文房之印”（图1-4），并有南唐两位官吏的重裱题记：“升元四年二月□日，文房副使银青光禄大夫兼御史中丞臣邵周重装”；和“崇英殿副使知崇英院事兼文房官检校工部尚书臣王□□”（图1-5）。关

① 马令，《南唐书》，卷1，页9。
② 陆游，《南唐书》，列传卷6，陈觉传，页42。马令，《南唐书》，卷21，页82之陈觉传中却没有这段记载。任爽认为烈祖建延宾亭和礼贤院，以延四方贤士，是在他任升州刺史，即931—932年间，参见其《南唐史》，页32—35。
③ 陈师道，《后山集》，卷19，页699；刘承幹，《南唐书补注》，卷18，页2b。
④ 陈师道，《后山谈从》，卷2，页72。

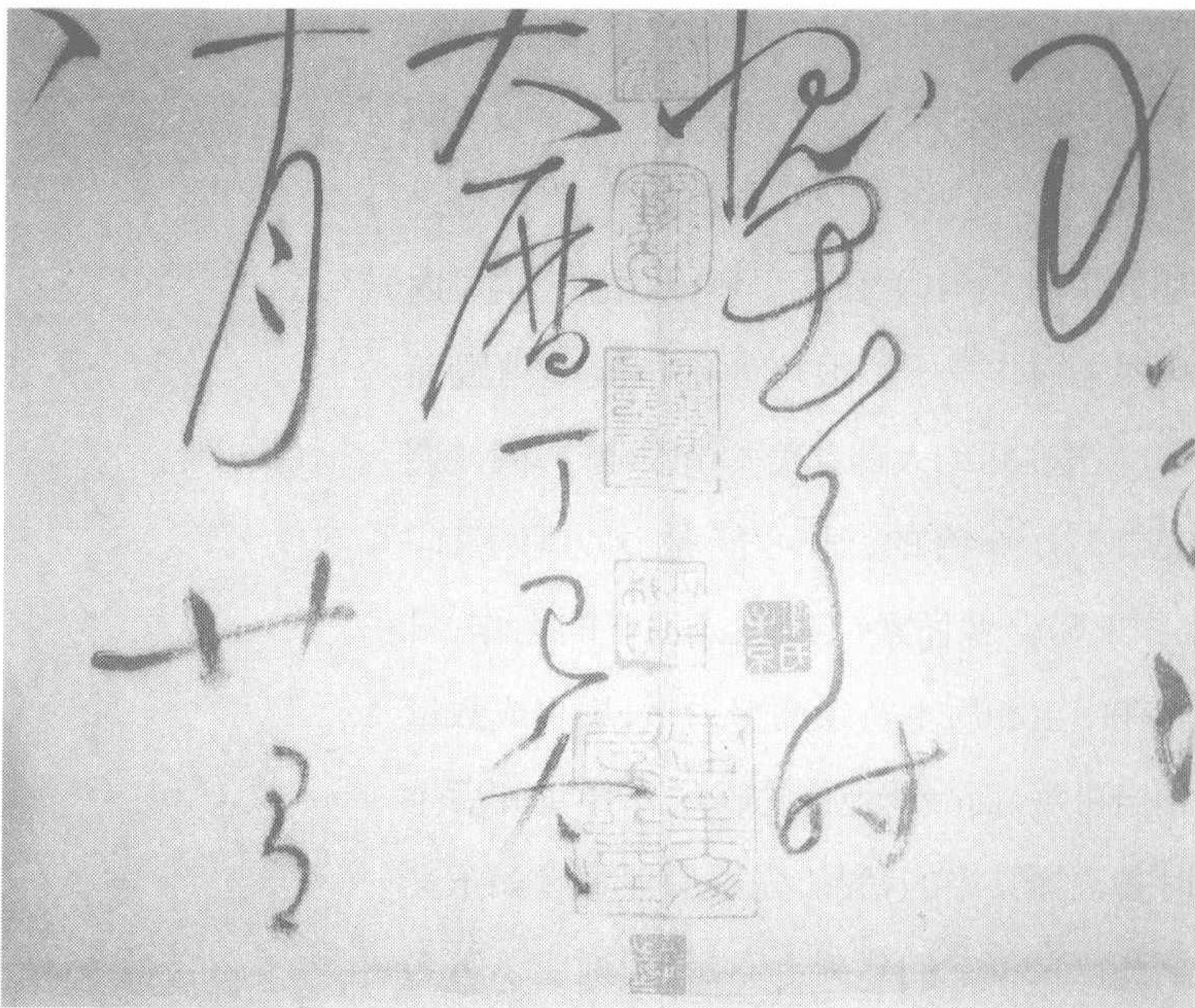


图 1-4
“建业文房之印”，唐，怀素，草书《自叙帖》，台北故宫博物院。

于本卷墨迹的真伪，学者仍有争议。① 纵使为一摹本，它也反映了相当程度的祖本的面貌。据卷末高士奇(1645—1704)的推想，此处的王□□应为王绍颜。② 又依个人的看法，“崇英殿副使”王绍颜的题识当在升元四年(940)十一月以前完成，因为崇英殿在西都(金陵)，升元四年十一月庚辰之后便改为延英殿。③ 也就是说这卷作品可能曾于升元四年(940)之前在崇英殿重装后，移放到建业文房，加盖印记，成为烈祖的珍藏。不过后世文献所载的印文却都是“建业文房之宝”而非此处所见的“建业文房之印”。在此不谈本卷作品和印章真伪的复杂问题。世传的南唐收藏印记除了上述的“金陵

① 关于本卷资料，参见台北故宫博物院编纂委员会编，《故宫书画录》，册 1，卷 1，页 29—35。又，关于怀素这卷《自叙帖》是否为真迹的问题，学者意见各异，主要论著，参见启功，《论怀素〈自叙帖〉墨迹本》；何传馨，《怀素〈自叙帖〉在明代之流传及影响》及李郁周，《怀素自叙帖鉴识论集》；王裕民，《假国宝——怀素自叙帖研究》书中所提的诸多问题。又，关于怀素《自叙帖》及其上“建业文房之印”的相关问题之研究，参见傅申，《书法鉴定兼怀素〈自叙帖〉临床诊断》。

② 见台北故宫博物院编纂委员会编，《故宫书画录》，册 1，卷 1，页 34。

③ 陆游，《南唐书》，卷 1，页 7，升元四年事。关于王绍颜，参见司马光，《新校资治通鉴注》，卷 282，页 9230，升元五年(947)事；又见卷 292，页 9536，显德二年(956)事。



图书院”和“建业文房之宝”外，还有“内殿图书”，“内司文印”，“集贤殿书印”，“集贤院御书印”等。这些印记可能都始用于烈祖之时，其后又为中主和后主所沿用。①就中“内殿图书”的“内殿”很可能是指凝华内殿而言。②现在纽约大都会美术馆收藏的韩幹《照夜白》上所钤的，很可能是这方收藏印（图 1-6）。像怀素《自叙帖》那样的名作，日后在中主和后主持续的努力下，累积成数量相当可观、而品质绝佳的收藏。③中主和后主时曾选择其中的精品，先后命善书者如王文炳和徐铉将它们摹刻上石，分别刻成了著名的南唐法帖：《升元帖》和《保大帖》。这二帖后来并成为宋太宗在淳化三年（992）敕命王著摹刻的《淳化阁帖》的祖本来源。④

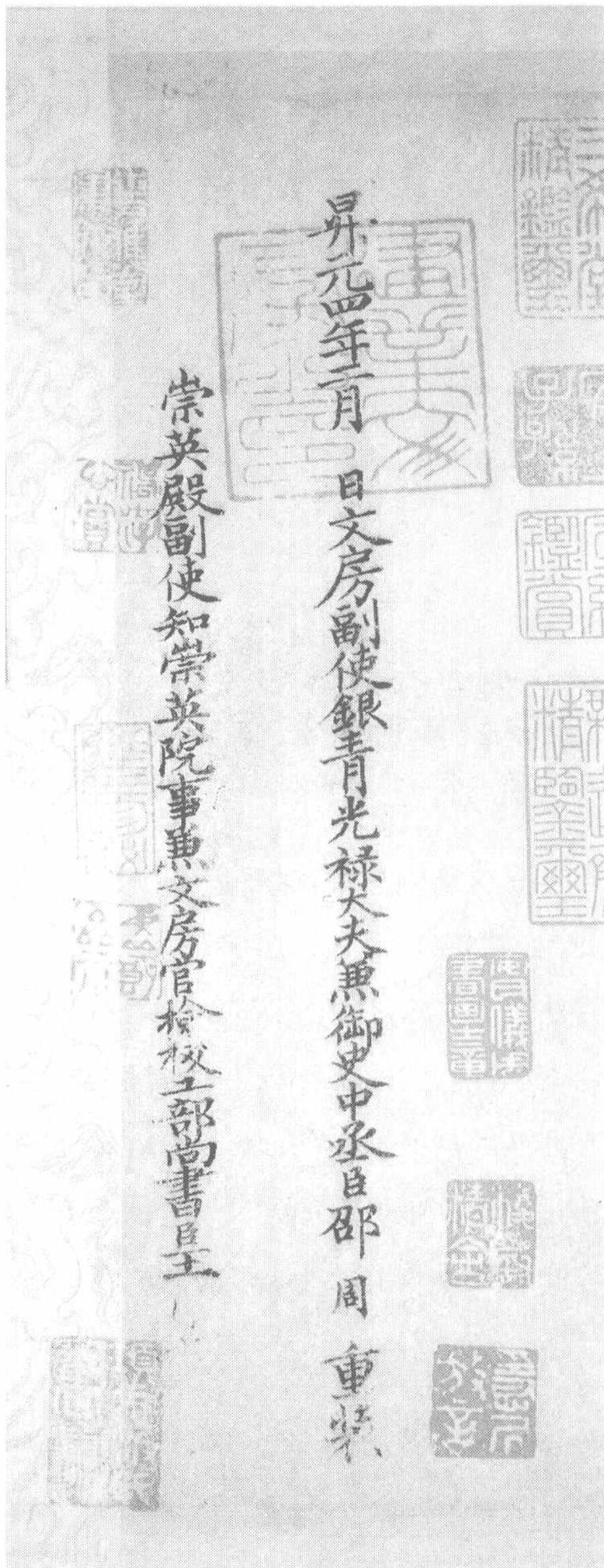


图 1-5　南唐邵周和王（邵颜）重装题记，唐，怀素，草书《自叙帖》，台北故宫博物院。

---

① 参见那波利贞，《五代の文化と書》，页 32。又，刘道醇，《五代名画补遗》，页 5a—5b 中列出竹梦松画上有李璟“合同印”及“集贤院印记”，由此可知烈祖这些收藏印，中主以后仍续用。又见郭若虚，《图画见闻志》，卷 6，页 92，《李主印篆》一条中都明列这些印章。

② 升元四年凝华内殿前部改为升元殿，后部改名雍和殿。见陆游，《南唐书》，卷 1，页 70。

③ 陈彭年，《江南别录》，页 128：“元宗后主皆妙于笔札，好求古迹，宫中图籍万卷，钟王墨迹尤多……”

④ 关于南唐法帖，一般都指《升元》、《保大》及《澄清堂》三帖。明人李日华等又标出有《建业文房帖》。但这些帖都已不存在，因此难以论辩。关于诸帖的刊刻，以及它们和淳化阁帖之间的关系，参阅林志钧，《帖考》，页 1—14；15—31，其中有详细的论述。又见容庚，《〈澄清堂帖〉考》，页 11。

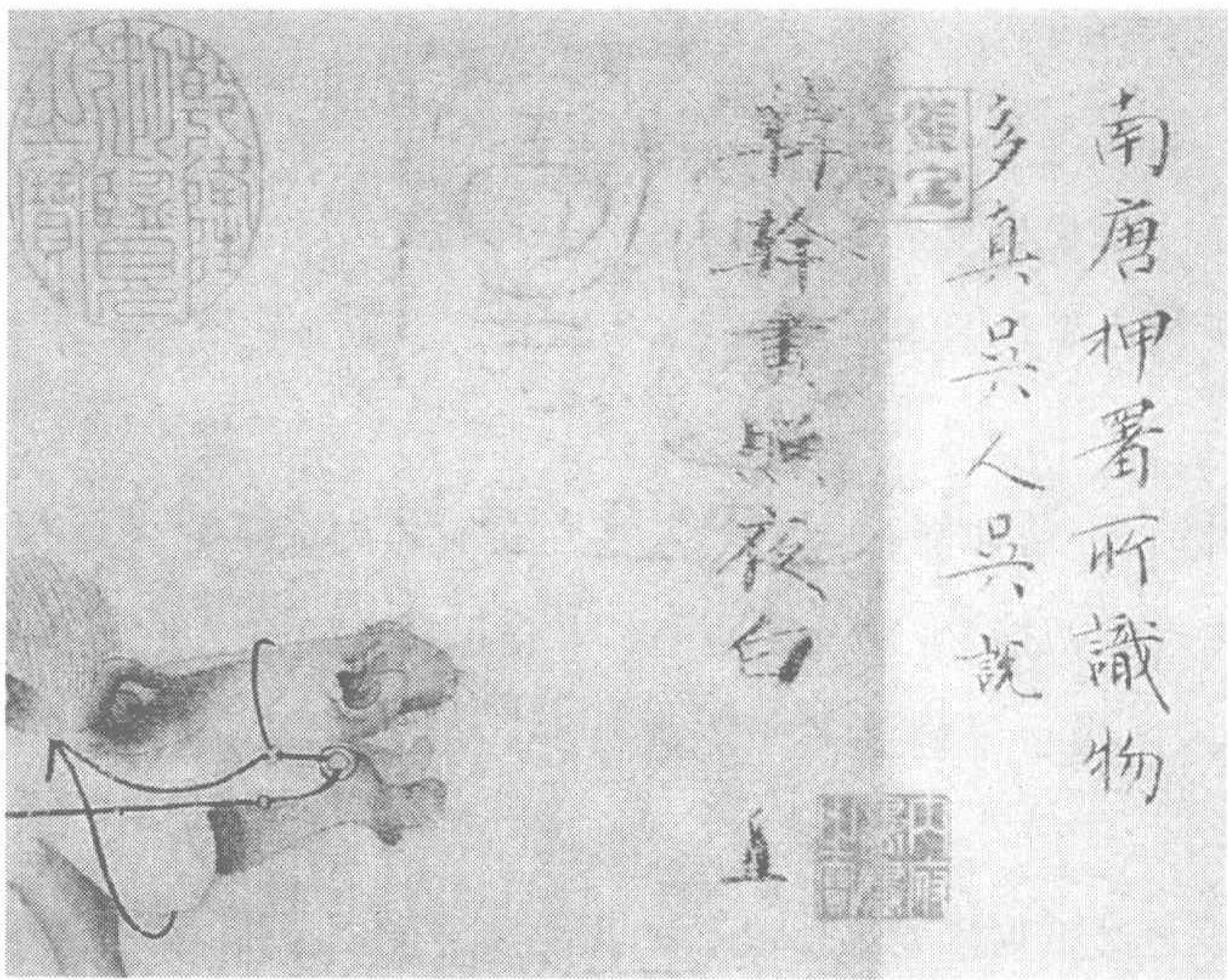


图 1-6
“内殿(?)图书”印记,
唐,韩幹,《照夜白》,
纽约大都会美术馆。

烈祖也长于作诗。他传世最早的作品是他作于 9 岁时的《咏灯》:

> 一点分明值万金,开时惟怕冷风侵;主人若也勤挑拨,敢向尊前不尽心。[1]

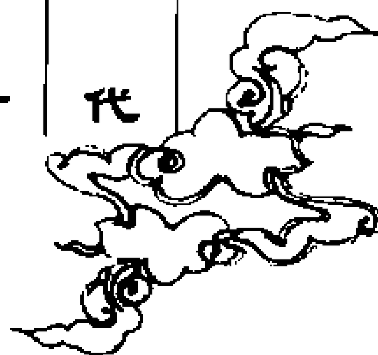
这首诗明显地以灯自喻,期望照料,又明示忠心。据说他的养父徐温见了赞赏不已。另一首传说是他的《咏竹诗》,只剩其中二句:“栖凤枝梢犹软弱,化龙形状已依稀”;但一般认为这是中主李璟 10 岁时所作,显示他年纪虽轻,而胸怀大志的气象。[2] 此外,当代学者陈尚君在《全唐诗续拾》一文中又收两句:“蛟鬓凤钗慵不整”及“朱扉尽日镇长扃”,认为是烈祖所作。[3]

烈祖在书法和文艺上的嗜好和修养,半因天性,半由他的精进自持所致。回顾他所生长的环境,是武人夺权专政、割地称王的时代,毫无文艺气息。他的养父徐温“不

① 见清圣祖御定,《御定全唐诗》,卷 8,页 157;又见李调元,《全五代诗》,卷 24,页 381,其中“万金”作“千金”。

② 见清圣祖御定,《御定全唐诗》,卷 8,页 158;又见李调元,同上书。

③ 见陈尚君辑校,《全唐诗补编》,册下,页 1366。但“朱扉……”一句却又见于中主所作的《望远行》词中,参见唐圭璋,《南唐二主词汇笺》,页 1a—2b。因此此句究为何人所作,难以判定。



识书”[1]。至于杨行密的手下诸将,素质更差。据《钓矶立谈》所载:

> 自杨氏奄有江淮,其牧守多武夫悍人,类以威骜相高,平居斋几之间,往往以斩伐为事。至有位居侯伯,而目不识点画,手不能捉笔者。[2]

在这种情况下,他能在书法和文艺方面培养出深厚的兴趣和创作的能力,可称异数。

由于烈祖能文能武、英明有儒雅之风、威严又能礼贤下士,加上他又有计划地延揽人才,因此吸引了许多来自各地的文臣武将。根据《钓矶立谈》:

> 烈祖以军功牧升州,初以文艺自好,招徕儒俊,共论治体,总督廉吏,勤恤民隐。由是,远迩宅心,以为己归……[3]

> ……于其所居第旁,创为延宾亭,以待四方之士。遣人司守关徼,物色北来衣冠,凡形状奇伟者,必使引见。语有可采,随即升用。听政稍暇,则又延见士类,谈宴赋诗,必尽欢而罢,了无上下贵贱之隔。以此二十年间,委曲庶务,无不通知,兴利去害,人望日隆。[4]

又,龙衮的《江南野史》也说:

> (烈祖)乃治府署之内,立亭号之曰“延宾”。命宋齐丘(887—959)为记,以待多士……时中原多故,名贤夙德,皆亡身归顺。乃使人于淮上,以厚币资之。既至。縻以爵禄。故北土士人,响风而至者,殆数千人。羽翼大成,裨佐弥众……[5]

---

① 司马光,《新校资治通鉴注》,卷266,页8700。

② 无名氏,《钓矶立谈》,页45。

③ 同上。

④ 无名氏,《钓矶立谈》,页47。

⑤ 龙衮,《江南野史》,卷1,页72。

此外,烈祖建国后,有鉴于当时各国由于武人专权,吏治败坏,因此专意任用儒臣行政。《全唐文》中,收有他的一篇《举用儒吏诏》,可为证明:

> 前朝失御、强梗崛起,大者帝,小者王,不以兵戈,利势弗成,不以杀戮,威武弗行,民受其弊,盖有年也。或有意于息民者,尚以武人用事,不能宣流德化,其宿学巨儒,察民之故者,嵁严之下,往往有之。彼无路光亨,而进以拊伛为嫌,还以清宁为乐。则上下之情将何以通?简易之政将何所议乎?昔汉世祖数年之间,被坚执锐,提戈斩馘,一日宴然。而兵革之事,虽父子之亲,不以一言及之。则兵为民患,其来尚矣!今唐祚中兴,与汉颇同。而眇眇之身,坐制元元之上,思所以举而错之者,茕茕在疚,罔有所发,三事大夫,可不务乎?自今宜举用儒者,以补不逮。[1]

我们根据马令和陆游的《南唐书》诸列传资料,归纳得知当时来归江南的人,最多是来自江北,包括山东、河南、陕西和山西;此外也有四川、福建和广东地区的人。那么烈祖对于这些人才的取舍和文艺活动的态度又如何呢?以个人的观察,他是以实用为原则:文艺的活动隶属于政治的利益之下。我们从下面一些例子中便可以很清楚地看出这个特点。烈祖所任用的文武人才多半经过严格挑选。凡是做事认真,敢直言极谏的,他必给予奖赏,譬如《全唐文》中便收了他的一篇《旌张义方直言诏》:

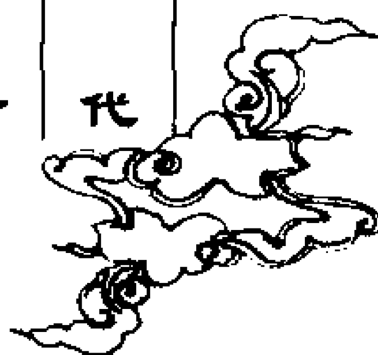
> 孤始任义方以风宪,乃能振朝纲。辞旨谠切,可宣示朝野。赐义方衣一袭,以旌直言。[2]

而凡是个性放浪不羁的,纵有文才,他也不予重用,顶多安置一个小职务,譬如才气纵横、大名鼎鼎的韩熙载(902—970)便是一个例子。韩从刚刚来归(926)开始,甚至历

---

① 见董诰等奉敕编,《全唐文》,册3,卷128,页1612。

② 同上。



经烈祖一朝,始终都不得高位,因而抑郁不得志。[①] 而有些人在不被烈祖引用后,便隐居起来,如史虚白(894—961)等人。[②] 又,《钓矶立谈》的作者和他的父亲也是如此。在该书序文中他明白地说:"叟山东一无闻人也,清泰(934—936)年中,随先校书避地江表,始营钓矶于江渚……"[③]这些四方来集的文人儒士,不论是否效命朝廷,或隐居山林,都和当地的人才共同汇集成重要的文化资源,造就南唐文风鼎盛的局面。

烈祖由于自己喜好文艺,因此也经常与属下的文臣儒士聚会宴饮,并趁兴作诗。由于他的个性猜忌,因此当他发现有人敢在字里行间寓意顶撞之时,便毫不犹疑地予以惩罚。李调元的《全五代诗》中有如下的例子:

> 初、李昪蓄异志,欲有江南。雪天会群僚。宋齐邱、徐融等出。令借雪取古人名以讽之。惟齐邱称旨。融意欲挫昪。昪大怒,收而投之江。昪曰:"雪下纷纷便是白起。"齐邱曰:"着履过街必须雍齿。"融曰:"明朝日出争奈萧何!"[④]

艺术如非为政治服务,则他绝不能接受。当他自还在打天下时,便曾说"兵民困苦,吾安可独乐?"因而"纵遣侍妓,取乐器焚之"。[⑤] 又当中主还是齐王的时候,有一天,"烈祖幸齐王宫,遇其亲理乐器,大怒,切责数日"[⑥]。他发怒的原因并不在于反对音乐本身。显然,他认为将为人君的齐王应当关心国事,或从事较实际的艺术活动,比如书法与诗文,而非"亲理乐器"这种无用之事。的确,在他的督导下,他的诸子也都能诗文和书法。[⑦] 中主的书法学羊欣(370—442),而后主学柳公权(778—865),两人

---

① 韩熙载传,参见徐铉,《唐故中书侍郎光正殿学士承旨昌黎韩公墓志铭》;又见马令,《南唐书》,卷13,页56—57;陆游,《南唐书》,卷9,页55—56。

② 参见马令和陆游的《南唐书》,隐者传部分。

③ 无名氏,《钓矶立谈》,序文,页45。

④ 李调元,《全五代诗》,卷24,页381。

⑤ 见司马光,《新校资治通鉴注》,卷278,页9089—90。

⑥ 陈彭年,《江南别录》,页124。

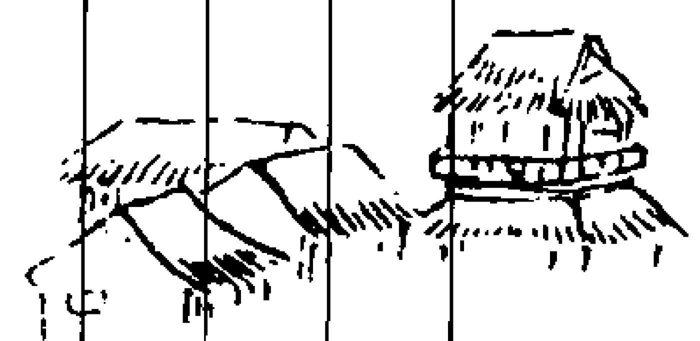
⑦ 参见马令,《南唐书》,卷7,宗室传,页33—36;陆游,《南唐书》,列传卷13,烈祖诸子,页74—76。

并擅常诗词。[①] 这当然也是受到烈祖的影响。

总之,烈祖对于文艺的取舍是偏好实用而排斥非实用性的艺术。这与他的生长背景有极大的关系。由于他早年生活的困顿艰辛,养成他重事功而轻享乐的个性。在政治上他俭朴勤政,在取才方面他重实干而轻风流,在文艺上他则偏好书法、诗词与收藏。这种种务实的作风共同营造了南唐初期国势的丰实与鼎盛。

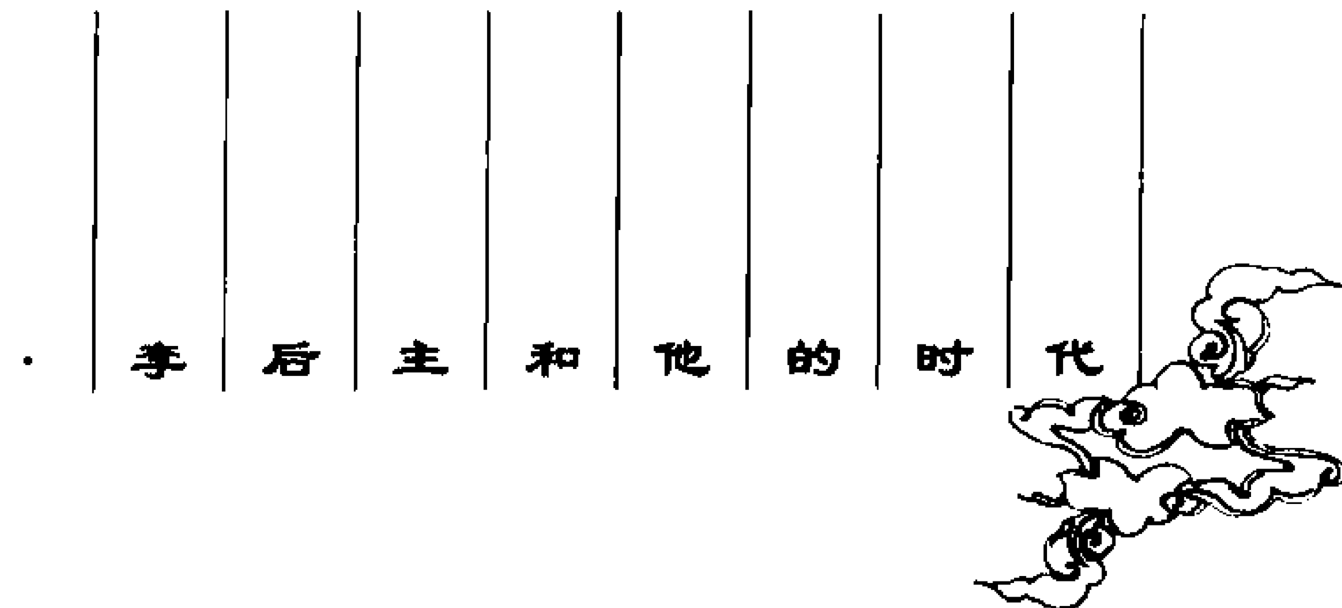
——本文原载于《"国立"台湾大学美术史研究集刊》,2 期(1995 年 3 月),
页 27—46;其后又于 2003 年秋至 2004 年春增补修订而成。

① 陆游,《南唐书》,列传卷 13,页 74。



第二章

南唐中主的政绩与文化建设



南唐国祚短促,前后只有三十九年(937—975),其间历经三主:烈祖(937—943在位)、中主(943—961在位)和后主(961—975在位)。史家对以上三主的研究以后主最多,烈祖次之,而对中主殊少研论。然而中主却是相当值得注意的,因为他统治南唐的时间最长,对南唐的政治和文化影响也最深。南唐在他治下的十九年间,国势由鼎盛而骤衰:国土由烈祖时的二十九州扩张到极盛时的三十五州,疆域北抵淮河流域,南达漳、泉地区。[①] 中主也曾因而野心勃勃,甚至有一统中原的雄心。但是旋踵之间,又失漳、泉两州,且又因抗拒后周失利而丧土辱国,不但尽失江北十四州之地使国土丧失几达一半,同时又被迫称臣纳贡,国内政治也因而产生危机,中主也在迁都南昌不久,郁郁而终。这是中主在政治上失败的一面,而导致这个失败的原因有很多,主要包括中主个性的文懦,他的用人失当以及采用政策的错误等等。

然而,不以成败论英雄,则中主对南唐文化建设的贡献却是不容忽视的。以个人修养而言,中主是一个谦谦君子;他崇儒好佛,以身作则;擅长诗词,奖励文风;兴办学校,开设贡举,以培育人才;又妙解音律、长于书法并支持绘画活动。在他的领导与影响之下,南唐文风之盛远超过四周诸国,在文化史上写下了璀璨的一页。以下本文作者拟就史实所见,分别针对以上所提出的几个论点,探讨中主在政治和文化两方面的失败与贡献。

一、中主的政绩

南唐烈祖卒于升元七年(943)二月。皇太子景通继位,是为中主。[②] 中主于同年改元保大。[③] 虽然熟习典章的韩熙载(902—970)以为这不合古法而反对,但中主因为

① 关于南唐疆域的变化,参见前一章烈祖部分。

② 参见马令,《南唐书》,卷2,页11;陆游,《南唐书》,卷2,页9。

③ 唐圭璋以为"保大",应作"保太"才是。他所根据的是1950—1951年在南京牛首山出土的烈祖陵墓内的哀册,那上面的中主年号写作"保太";参见曾昭燏等编,《南唐二陵发掘报告》,页82—90。但据刘谨胜、诗诗,《江苏碑刻》,页114上所见之哀册影本局部所见,乃作"保大"。唐圭璋所见之例待察。

诏命既出，不便更动。根据烈祖钦陵（永陵）出土的哀册中所书"嗣皇帝臣瑶"（图2-1）得知中主刚即位时名"瑶"[1]；后来才改名为"璟"。到中兴元年（交泰元年，958）南唐对后周（951—960）用兵失败称臣时，为避周信祖讳，又改名为"景"[2]。中主统治南唐十九年（943—961），期间用过三个年号：保大（共15年，943—957）、中兴和交泰（同为958）；后来因为被后周（951—960）打败而自去国号，奉周正朔（显德五一六年，958—959）；北宋（960—1127）代后周之后，又奉北宋年号建隆（元一二年，960—961）。中主统治的这十九年间是南唐国势由隆盛而衰替的关键时期。其所以如此，自有外在的因素，比如北方强敌的欺凌。但是，更重要的原因却来自南唐本身内政上的问题。依个人的观察，中主治下南唐内政的弊端可归纳为以下三点：1. 中主个性犹疑懦弱，缺乏主见；2. 用人不当：文臣结党营私，纵乐奢靡；武人好大喜功，轻举妄动；3. 军事、外交政策错误。这三个不利的条件同时运作，恶性循环的结果，造成朝政败坏、战争

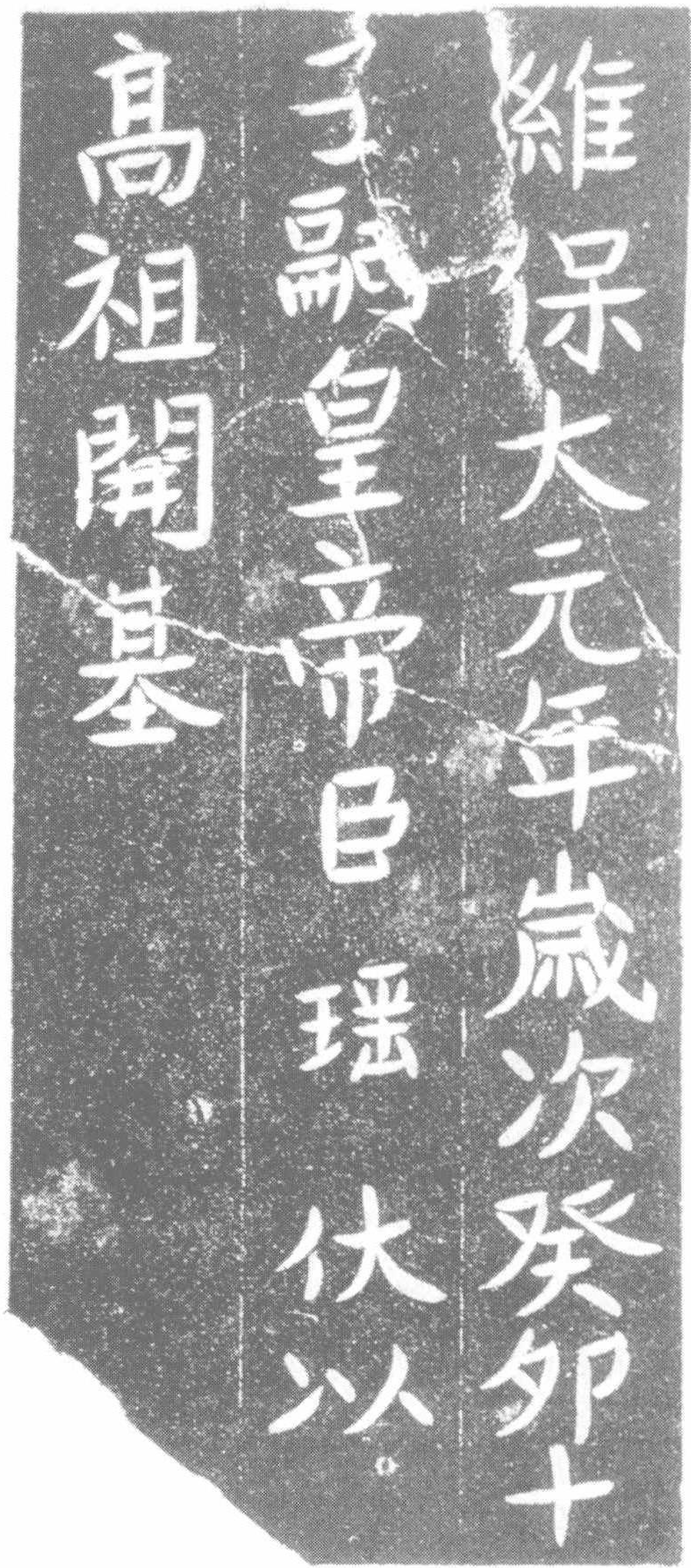
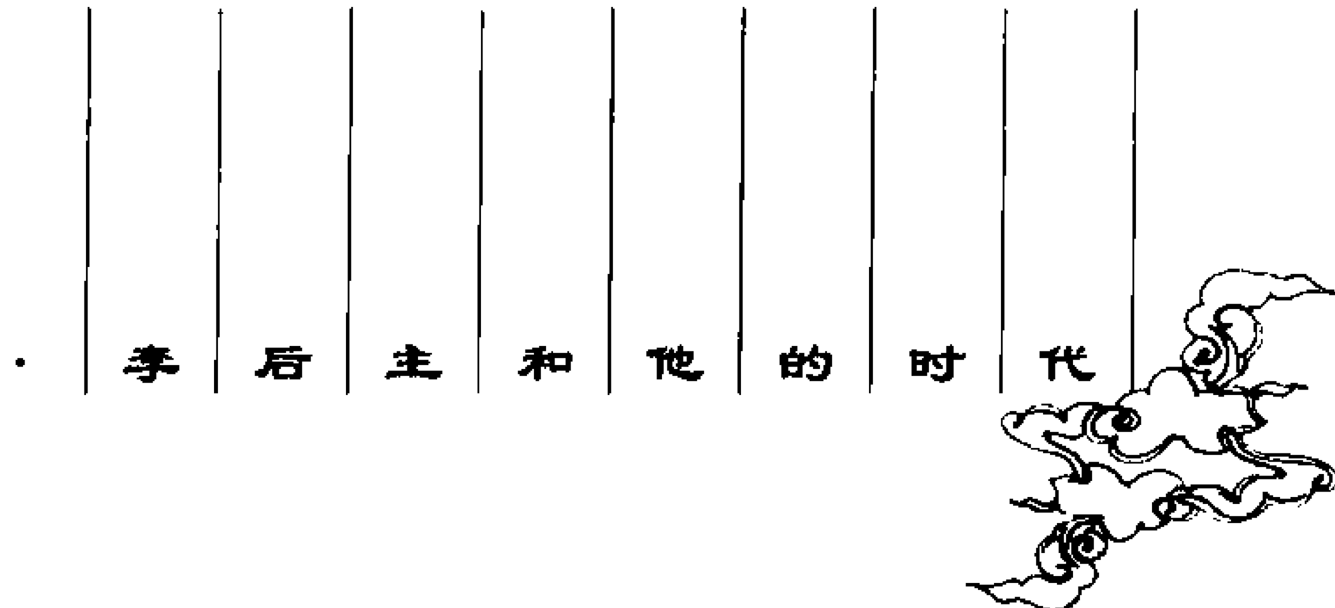


图 2-1　无名氏，南唐烈祖钦陵，（永陵），出土玉哀册，局部。

---

① 参见曾昭燏等编，《南唐二陵发掘报告》，烈祖哀册图；又见刘谨胜、刘诗，《江苏碑刻》，页114。

② 参见夏承焘，《南唐二主年谱》，页1、32。



连年、国库匮乏，终使北方的后周在明主世宗（921—959）的领导之下，力挫南唐，逼使中主割地称臣、纳贡求和、去国号、奉正朔、受尽屈辱。而当宋太祖取代后周自立之后，中主更因畏惧强敌南渡，而从金陵迁都到洪州（南昌），又因每日悒郁不乐而终于客死他乡。这使得南唐烈祖毕生辛苦所奠定下来的丰厚基础，在短短不到二十年之间，霍然瓦解于一旦。

1. 中主个性犹疑懦弱、缺乏主见

中主在唐昭宗天祐十三年（916）出生于江宁（南京）。那时他的父亲（烈祖李昪，888—943，当时名为徐知诰）29 岁，仕于杨吴（905—937），被任命为升州刺史。[①] 他的母亲宋氏原为他的义祖徐温（927 卒）（徐知诰养父）的侍姬。知诰原配过世后，徐温将她指配给知诰作为继室。宋氏后来生有四子：依次为景通（916—961）（璟，中主）、景迁（919—937）、景遂（约 924 前—959）和景达（924 生）。[②] 徐知诰自小失怙，8 岁徐温收养，从小随徐温转战南北，成长于兵戎之间，出生入死，辛苦备尝，因此个性极为刚烈急躁。后来虽贵为南唐之君，但是他的生活勤劳节俭，对子女的教育严格而讲求实效。[③] 在这种环境之下，中主个性的发展自然受到了相当大的影响。

中主的本性柔弱，加上他的生长环境优渥，备受父母呵护[④]，因此养成他缓和而从容的个性。但身为长子的他却从小承受极大的压力，因为他必须常常面对一个英明刚烈，又具无上权威的父亲严厉的教导与殷切的期盼。而他的弟弟之中，特别是二弟景迁和四弟景达更是才貌出众，十分得到父亲的钟爱，对他的心理上也造成相当大的威胁。加上他被认定终将承担一国大政的事实，这些只许成功不许失败的压力与责任，

---

① 关于烈祖的研究，参见诸葛计编，《南唐后主李昪年谱》；又见陈葆真，《南唐烈主的个性与文艺活动》，本书第一章。

② 参见龙衮，《江南野史》，页 71；马令，《南唐书》，卷 6，页 27；陆游，《南唐书》，列传卷 13，页 72。又见夏承焘，《南唐二主年谱》，页 13；又，据陈彭年，《江南别录》，页 124，以为景迁出于种氏，但陆游，《南唐书》，列传卷 13，页 72，种氏传中载种氏生景逷，陈彭年所记有误。

③ 同注①。

④ 据传中主小时，其义祖徐温也对他宠爱有加，曾不顾危险救他于水中，事见释文莹，《玉壶清话》，卷 10，页 5b—6a，李先主传。

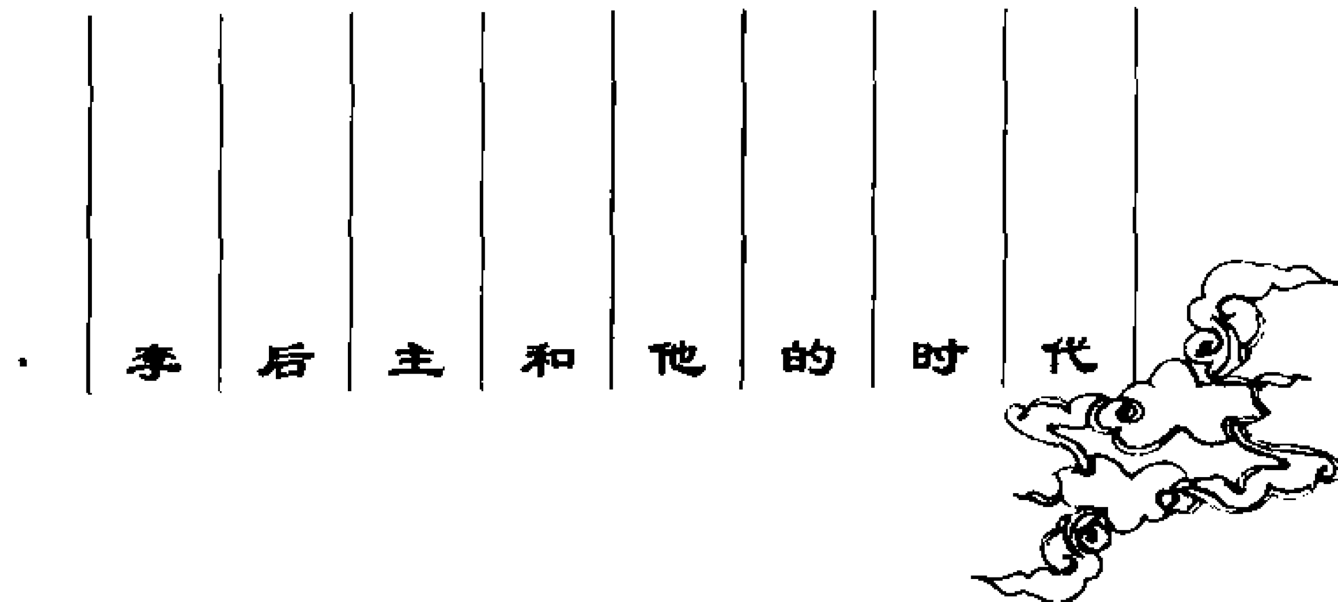
对一个柔弱的人来说,实在是过重的负荷。这种种原因养成他犹疑、逃避、无法面对困难,事前缺乏主见,事后又容易反悔迁怒的毛病。这些个性上的缺点一部分由于天性,一部分又与他的生长环境有关,正是作为政治家的致命伤,中主不幸兼而有之。以如此文弱的个性要领导朝中一些与烈祖共同打过天下的老臣已非易事,何况当时南唐四周强敌环伺:北方相继有后汉(947—950)、后周与北宋,而东南则有世仇吴越(907—978)。如此,想要长保太平自是相当艰难,而更况中主又不幸轻信朝臣怂恿而轻启战祸:南攻福建,西取湖南,弄得国库匮乏。更糟的是,他又因兵援淮北的后周叛将李彦贞,以致引起了后周和吴越的夹击,最后弄得割地迁都,一蹶不振。中主既无自知之明,更乏谋略,与他父亲的睿智与知人善任完全不同。难怪南唐在他统治期间会骤然中衰。以下,我们来看中主的生长环境对他个性的影响,以及他即位后种种逃避、犹疑与反复的事实。

中主的个性温文儒雅,外表精彩如玉,望似神仙,远近闻名。《钓矶立谈》上有一则记载:

> 元宗神彩精粹,词旨清畅,临朝之际,曲尽姿致。湖南尝遣廖法正将聘,既还,语人曰:"汝未识东朝官家,其为人粹若琢玉,南岳真君恐未如也!"①

龙衮的《江南野史》也说他:"音容闲雅,眉目若画。"②马令的《南唐书》也说中主:"美容止,器宇高迈,性宽仁,有文学……"③吴任臣的《十国春秋》也说他:"风度高秀,工属文,音容闲好,读书能诗。"④当时的画家周文矩曾为他作过一些生活画。庐山的圆通寺在宋代还藏有中主的画像,王明清(1127 生)的父亲为九江牧时,曾收过一件摹本。⑤ 这些画像可惜都已不存。今藏北京故宫博物院和美国华盛顿弗利尔美术馆各

① 无名氏,《钓矶立谈》,页 54。类似记载又见于陈彭年,《江南别录》,页 126。
② 龙衮,《江南野史》,页 81。
③ 马令,《南唐书》,卷 2,页 11。
④ 吴任臣,《十国春秋》,卷 16,页 6b、27。
⑤ 见王明清,《挥麈三录》,卷 3,页 565。



有一件传为周文矩所作的《重屏会棋图》(图 2-2,2-3),描写中主与诸弟下棋的情况。这两本构图相同,应出于同一组本,而它的原件在南宋(1127—1279)时,曾经楼钥(1137—1213)收藏,王明清也曾见过。北京本根据单国强先生的看法,认为是宋人摹本。[①] 至于弗利尔本,据巫鸿的看法,认为画上屏风的结构较为合理,所以较接近原本的面貌。[②]

因为中主清秀儒雅,极得人缘。当时吴国君主杨溥(900—937)也十分欣赏他,以为"朕诸子皆不及也",因此,任他为尚书郎。[③] 这当然是靠他父亲徐知诰和义祖徐温两人威重吴国的庇荫,因为当时的中主才不过 10 岁左右。义祖徐温对中主非常喜爱,认为:"诸孙中,此子特贵",因而为他娶钟章之女为妻。[④] 中主的天性闲雅好静,喜欢文学、艺术和音乐。他曾于 15 岁(930)左右,在庐山瀑布前修筑读书台,希望作为将来退休养老之所。[⑤] 中主个性宽和,友爱兄弟。对于政治,他的态度消极退让,完全没有争夺皇位的雄心。但是朝中的野心人士,却各为私心,暗中酝酿夺嫡的行动。事实上南唐三朝各有党争的问题,其根源可溯自烈祖建国时期北方来集的人士与当地人士之间在各方面争夺权利的行为。[⑥] 这使得中主通往执政的路上,充满变数,其中比较明显的行动有四:

首先是烈祖的谋臣宋齐丘(887—959),他支持中主的二弟景迁。景迁才干出众,为吴王女婿,极得烈祖喜爱。宋齐丘企图拥护他为皇太子,将来自己可以功臣掌权,于是安排他的党羽陈觉(958 卒)作为景迁的教授。一方面又常在烈祖的面前诋毁中主,

---

① 原件情况,参见王明清,《挥麈三录》,卷 3,页 565。又,单国强的说法,参见中国美术全集编辑委员会编,《中国美术全集》,绘画编,册 2,页 120,图 61,说明 33。张丑认为此图为李后主与周文矩合作,参见其《清河书画舫》,学海本,册 2,页 41b—42a。但无凭据。梁章钜引用其看法,参见其《浪迹丛谈》,册上,页 205。

② 参见 Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, pp. 102-128, esp. 81-82。但依品质而言,此本较差。笔者认为它可能是一明代摹本。

③ 陈彭年,《江南别录》,页 124;又,吴任臣,《十国春秋》,卷 16,页 1a,以为此时中主官拜驾部郎中,而非尚书郎。

④ 陈彭年,《江南别录》,页 124。

⑤ 郑文宝,《江表志》,卷 2,页 135;马令,《南唐书》,卷 4,页 21;陆游,《南唐书》,卷 2,页 14;吴任臣,《十国春秋》,卷 16,页 27;夏承焘,《南唐二主年谱》,页 17。

⑥ 详见任爽,《南唐史》,页 29、32、33、144—169。

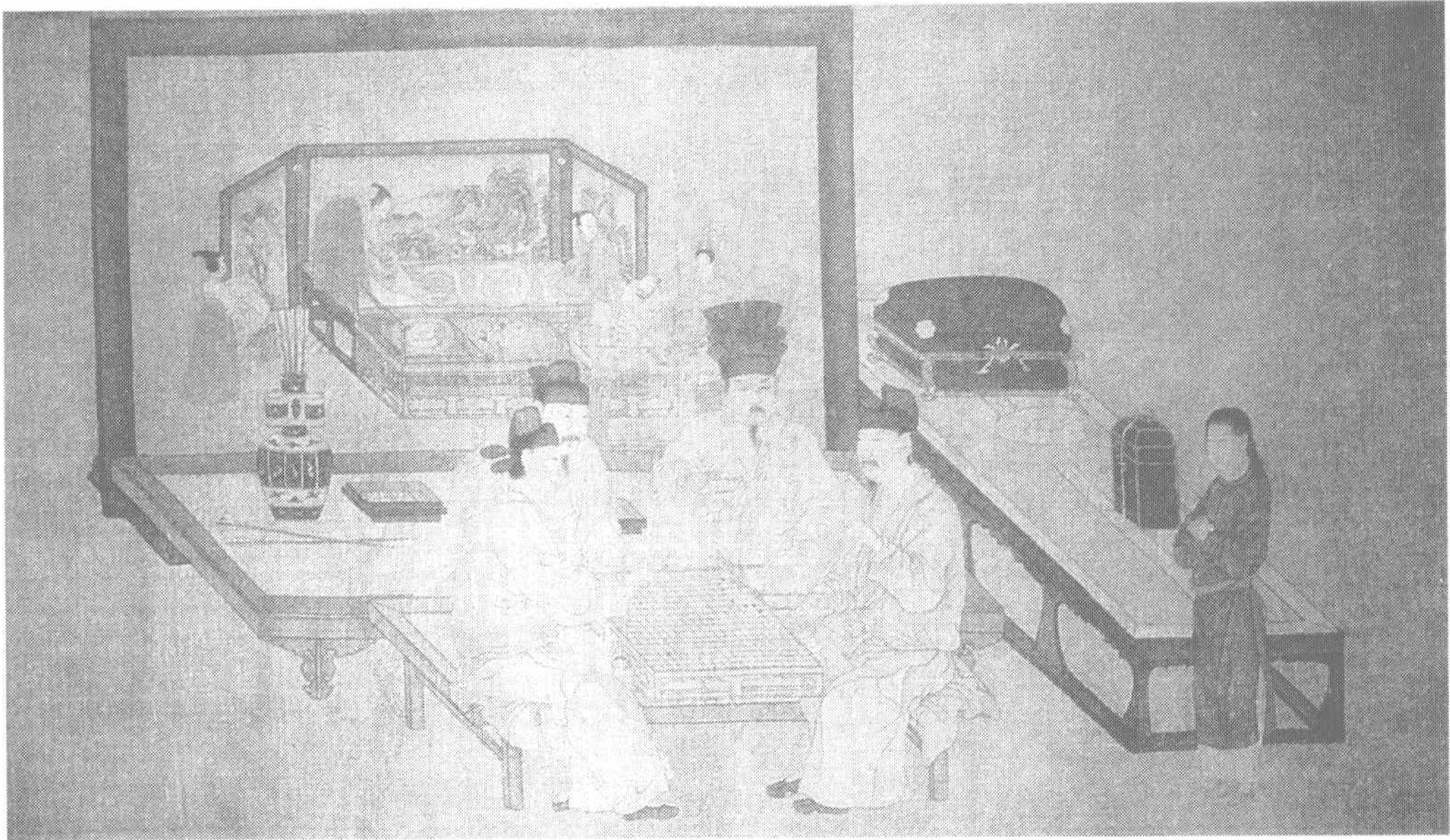


图 2-2　（传）周文矩，《重屏会棋图》，绢本设色，北京故宫博物院。

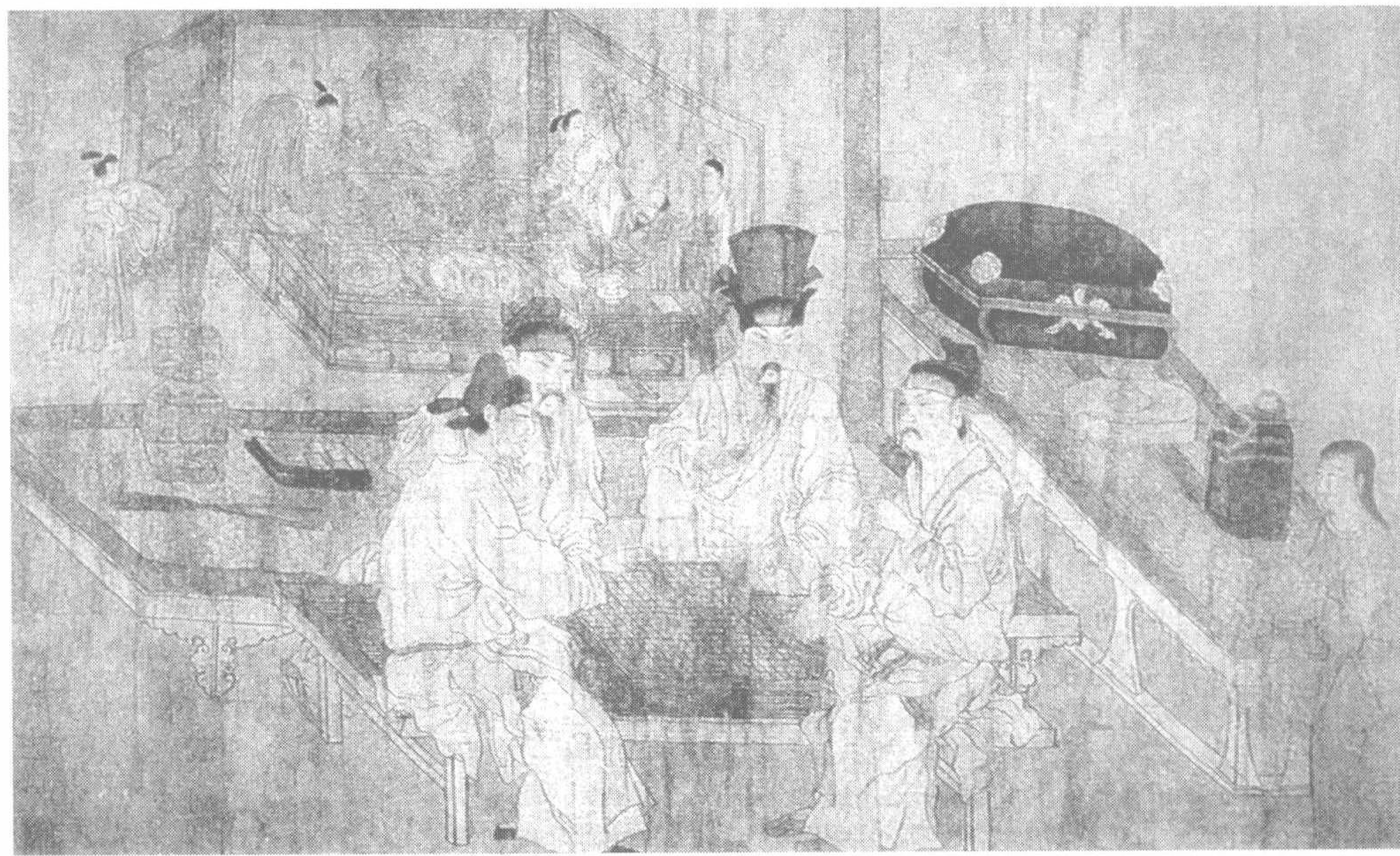
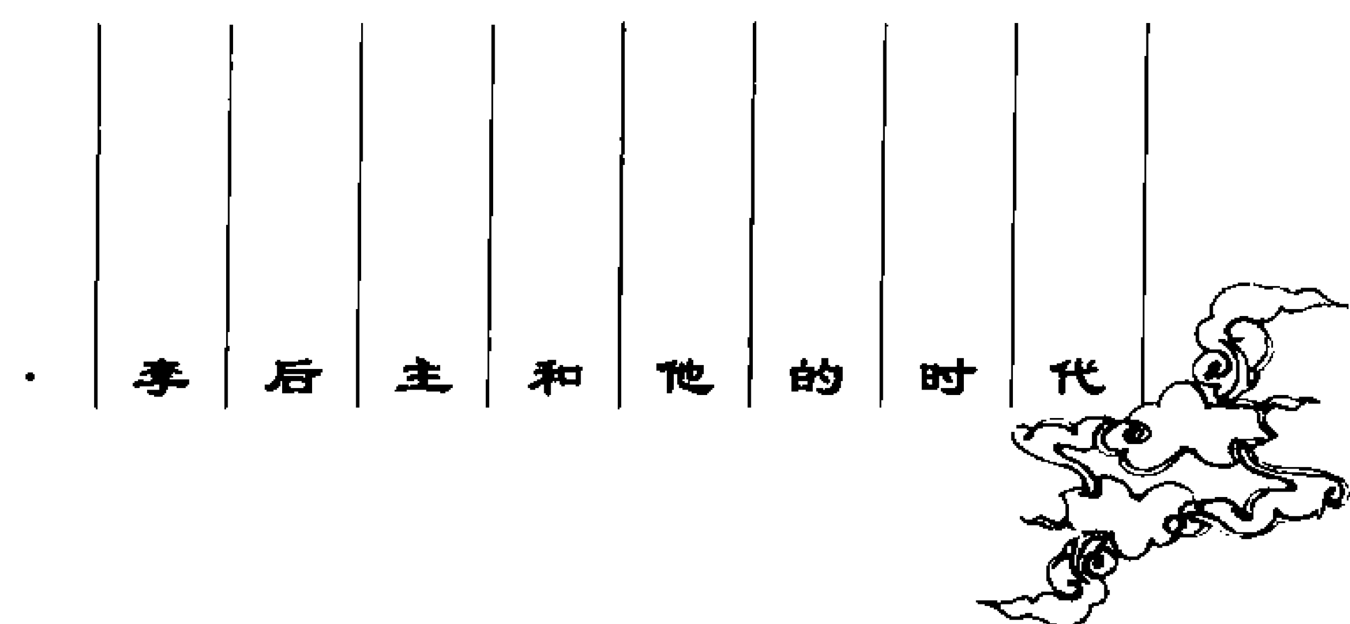


图 2-3　（传）周文矩，《重屏会棋图》，绢本设色，华盛顿弗利尔美术馆。



期望烈祖易储。可是这一阴谋被烈祖发觉,因此计不得逞。[①] 后来因为景迁早卒(937),这一阴谋便自然停止。

其次是烈祖的爱姬种夫人,她想为自己的儿子景遏争夺嗣子之位。种夫人甚得烈祖宠爱。有一次,她趁烈祖怒责中主之后,向烈祖进言:"景遏之才可代为嗣。"但是,烈祖听后勃然作色,以为"国家大事,女子何预?"立刻将种夫人休掉,并命她出家为尼。[②]

再其次是烈祖本身的矛盾。他自己十分喜爱四子景达,因为景达"神观爽迈,异于他儿",所以很想立他为嗣。但终因碍于立嫡长的传统观念而未付诸实行,最后在升元四年(940)还是立了景通(中主)为皇太子。[③] 虽则如此,到最后关头,还有朝臣想限制中主的权限:当升元七年(943),烈祖去世之时,中书侍郎孙晟(956卒)等人还想假造烈祖遗诏,要以中主的生母宋后为监国。但是,翰林学士李夷邺以为:

> 此非先旨,必奸人所为。大行常云:"妇人预政,乱之本也。"安肯自作祸阶?且嗣君明德,闻于天下,汝曹何遽为亡国之计?若遂宣行,吾对百寮裂之必矣![④]

李夷邺所说的,的确是烈祖的为政态度。因为烈祖在即位后第二年(938),便明白表示"……不以外戚辅政;宦官不得预事"[⑤]。这是南唐朝臣所共知的规范。因此,孙晟的假造遗命,被李夷邺揭穿而不得逞,中主才得以顺利即位。

这些事实明显反映了中主从一开始便未能赢得群臣对他的支持,因此,连以嫡长皇嗣子登基一事,也如此得坎坷崎岖。这当然与他的个性太过温文懦弱,缺乏领导才

---

① 此事见宋齐丘传,参见马令,《南唐书》,卷20,页80;又《通鉴考异》,卷30,引徐铉,《江南录》,文载于夏承焘,《南唐二主年谱》,页18—19;又,陈彭年,《江南别录》,页124,却以为景迁曾先娶李德明之女为妻。

② 事见马令,《南唐书》,卷6,页27;陆游,《南唐书》,列传卷13,页72。又见陈彭年,《江南别录》,页124。但陈彭年以为种氏为景迁之母,夏承焘已辨其误,参见《南唐二主年谱》,页13。

③ 马令,《南唐书》,卷7,页34;陆游,《南唐书》,列传卷13,页75。

④ 事见郑文宝,《江表志》,卷2,页137;陈彭年,《江南别录》,页124;马令,《南唐书》,卷10,页47,李夷邺传;陆游,《南唐书》,列传卷12,页68,李贻业(夷邺)传。

⑤ 司马光以为这是当时各国所比不上的明智措施。见《新校资治通鉴注》,卷282,页9197—9198。

能、无法服众有关。撇开上述的各个阴谋家如宋齐丘等人不说，连素来谦退淡泊的老臣李建勋，也看到中主个性中的缺点。郑文宝的《江表志》中有一段记载，显示李建勋(952 卒?)对中主个性缺点了解得透彻以及他心中的隐忧：

> 元宗(中主)嗣位，李建勋出师临川。将行，谓所亲曰："今主上宽仁广大之度，比于先帝远矣！但质性未定，左右献替，须得方正之士，若于目前所睹，终恐不守正业。"[①]

李建勋、宋齐丘和孙晟三人都曾是烈祖时的宰相。他们丰富的人生阅历，使他们意识到中主的能力不足以担当国政。宋、孙二人虽曾设法阻挠，但未成功。李建勋也只有担忧而别无他法。证诸于后来南唐所遭遇到的不幸，更可见这些老臣确有先见之明。但是，他们也只能如徐铉在南唐亡国后，为后主所作的墓志铭中所哀叹的：这一切都是天命吧！

总之，由于天性文弱，无意争取，再加上周遭环境对他的敌意，这使得中主对于本身的角色和权力缺乏信心，因而常有退让逃避、举棋不定、反复变化的举动。最明显的是他在升元三年和四年之间，两次谦让推辞皇太子之位，但为烈祖所嘉许而留位。他就在即位之时，也表示希望由他的弟弟们继位。这事被中书令徐玠所阻止才作罢：

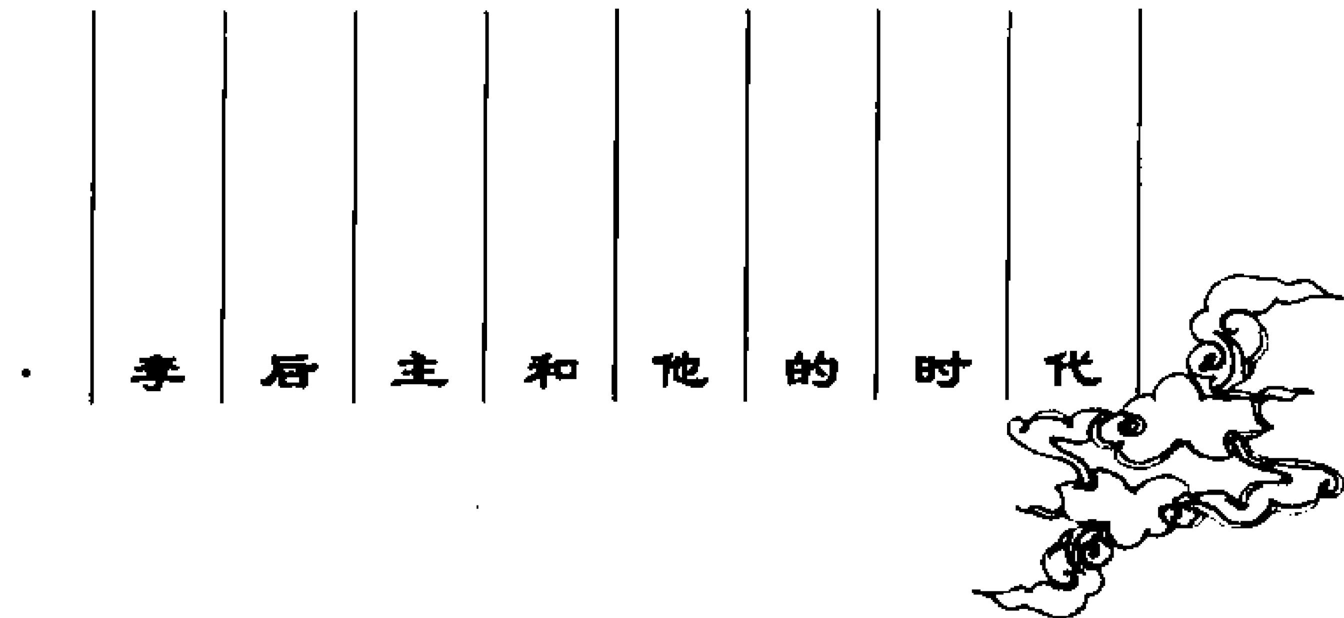
> 烈祖殂，(中主)逊于诸弟，词旨坚固。中书令徐玠以衮冕衣之，曰："大行陛下以神器之重畀陛下。陛下固守小节，非所以尊先旨、承孝道也。"乃嗣位。[②]

就是即位后，中主还是不能坦然。半年后(保大元年七月，943)，他又昭告中外以兄弟传国之意，并在他父亲灵柩之前，约以兄弟世世继立。这种举动被另一老臣萧俨

---

① 郑文宝，《江表志》，卷 2，页 139。又见马令，《南唐书》，卷 10，页 44—45，李建勋传。但此事未载于中主本传。

② 陈彭年，《江南别录》，页 125。



劝阻,但中主不听。[①] 这样由于皇位非必由嫡子继承,因此造成中主的皇子弘冀(933—959)对皇三叔景遂的敌意,后来造成弘冀鸩杀景遂(959)的悲剧。[②] 这是中主始料未及的。

更荒唐的是,中主在第二年又下诏:以景遂(当时封齐王)总揽庶政。自己则退居宫中。除副枢密使魏岑和查文徽(890—959)之外,其他人非召对不见。宰相宋齐丘和萧俨劝他,他也不听,干脆把宋齐丘贬为润州节度使。后来经贾崇叩阁泣谏,他才改变主意,恢复视政。他的用意是想将权力交给弟弟景遂,再传给景达,以完成烈祖本来有意传位给景达的愿望。[③] 但是,他也顺便趁机将权臣宋齐丘下放。因为中主对宋齐丘当年为了支持景迁而阴谋阻挡他当嗣子的旧恨,不至于忘记。但如此迂回费劲地做事,虽可显示中主的仁厚,但更显见他缺乏作为一个政治人物所应具有的魄力。

无论如何,中主好不容易认定了他身为皇帝的角色,开始运用他的权力,要有所作为了。但不幸的是,他缺乏知人善任的本事。又因为个性宽厚,多感情用事,听信亲信,易为佞言所惑。用人不当的结果,弄得朝政不堪收拾,这是中主内政的第二弊端,具见下面论述。

2. 中主用人不当:文臣结党营私,武将好大喜功

(1) 文臣结党营私

中主朝中的基本成员分为两部分:一为前朝重臣,如宋齐丘、周宗(956卒)、孙晟、李建勋和陈觉等人;二为中主的亲信新贵,如冯延巳(903—960)、冯延鲁兄弟、魏岑和查文徽等人。旧臣之首的宋齐丘一直是烈祖的重要参谋和建国功臣,但因曾反对中主为皇嗣,而在中主即位后,一度被贬。后来,宋齐丘与中主关系修好,回朝专权,积极扩张自己的势力。他结交冯延巳、冯延鲁、查文徽、陈觉和魏岑等人(当时人称他们为

---

① 马令,《南唐书》,卷2,页9;陆游,《南唐书》,卷2,页9;卷13,弘冀传,页76。

② 见郑文宝,《江表志》,卷2,页140。又弘冀毒杀景遂事,马令和陆游在弘冀传中不载。但陆游在《南唐书》,列传卷13,页74,景遂传中录有此事,马令则略而不录。

③ 见龙衮,《江南野史》,卷2,页74;马令,《南唐书》,卷2,页11;陆游,《南唐书》,卷2,页9。

“五鬼”)，共同结党营私，排斥他人。[1]

新贵又以冯延巳为代表。冯延巳比中主年长13岁，年少而博学，有文才。烈祖命他陪侍年轻的中主。两人趣味相投，都擅长诗、词、书法。基于这份由年青时代便建立起来的交情，中主即位后便提拔他为宰相[2]，冯延巳有才而无行，因此同为宰相的孙晟和萧俨都耻于与他为伍，公然讥刺他："金碗玉杯而盛狗屎，可乎？"[3]冯延巳好为浮夸，薄矜己才，曾与烈祖辩论南唐用兵之策，烈祖不听他的意见，而以弭兵富国为要。[4] 中主即位后，冯延巳乘幸进言，以烈祖偃兵休武为"龊龊无大略"的"田舍翁所为"[5]，因此怂恿中主兴兵建功。其他佞幸之臣也急于建功谋利，因此也附和进言，而中主也贸然听从，导致兵无息日，终使国库匮乏。司马光(1019—1086)的《资治通鉴》中有如下的一段评论：

> 唐主性和柔，好文章，而喜人佞己，由是谄谀之臣多进用。政事日乱，既克建州、破湖南、益骄，有吞天下之志。李守真、慕容彦超之叛，皆为之出师，遥为声援。又遣使自海道通契丹及北汉，约共图中国。值中国多事，未暇与之校……[6]

《钓矶立谈》也感叹地说：

> (中主)是时承烈祖勤俭之后，国家富给，群臣操觚管小伎，侍从左右，乘间纳

---

① 见无名氏，《钓矶立谈》，页57；宋齐丘传，参见马令，《南唐书》，卷20，页79—82；"五鬼"支传，参见同书，卷21，页82—86；又宋齐丘传见，陆游，《南唐书》，列传卷1，页19—22；查文徽传，参见卷2，页24—25；陈觉传，参见卷6，页42—43；冯延巳、延鲁传，参见卷8，页49—52；魏岑传，参见卷12，页71—72。

② 冯延巳传，参见马令，《南唐书》，卷21，页83—84；陆游，《南唐书》，列传卷8，页49—50；冯著有《阳春集》，最先由他外孙陈世脩在北宋嘉祐三年(1058)编印；他的年谱，详见冯延巳，《重校阳春集》，附于王次聪，《南唐二主词校注》之后。

③ 见马令，《南唐书》，卷16，页68；又见陆游，《南唐书》，列传8，页49。

④ 两人辩论用兵之策，参见无名氏，《钓矶立谈》，页51—53。

⑤ 无名氏，《钓矶立谈》，页53。

⑥ 司马光，《新校资治通鉴注》，卷292，页9532。后周太祖显德元年(954)事。其中所言中主北援后汉在山东的叛将李守贞和慕容彦超事，参见同书卷288及卷290。



邪说,多自谓:"国势崇盛如举泰山以压朽坏,荡定之期,指日可俟。"会闽、荆兄弟争国,有衅可乘。上亦昧于几先,荧惑利口,于是连兵十许年,国削民乏,渺然视太平之象,更若捕风系影。[①]

中主对冯延巳之所以言听计从,乃因冯具有绝佳的口才。据《钓矶立谈》所载:

> 叟闻长老说冯延巳之为人,亦有可喜处。其学问渊博,文章颖发,辩说纵衡,如倾悬河,暴而听之,不觉膝席之屡前,使人忘寝与食。但所养不厚,急于功名,持颐竖颊,先意希旨,有如脂腻,其入人肌理也,习久而不自觉。卒使烈祖之业,委靡而不立……[②]

与这批人对立的另一批文臣,包括孙晟、常梦锡(898—958)、萧俨、韩熙载、江文蔚(901—952)、钟谟(960卒)和李德明(906—956)等人[③],对于弄权的佞臣,他们首先在私下劝阻,希望以此挽救弊政,如孙晟和韩熙载就曾私下劝谏宰相宋齐丘避免徇私用人,但宋齐丘拒绝不听。[④] 后来这些人便只好与弄权者公然抗争,譬如保大五年(947),冯延鲁和陈觉在伐闽之役中,由于不遵诏命,自行出兵攻闽兵,引起吴越和闽兵联合反击而大败之时,韩熙载便公然上疏,要求杀两人以正法纪。但中主包庇两人,从轻发落。韩却因此被黜放。[⑤]

在中主徇私包庇,佞幸弄权,排除异己之下,南唐朝政日坏。更糟的是,朝中文臣,不论何党何派,都追求奢靡的生活。声色伎乐,成为一时风尚。这与烈祖时的淳朴风

---

① 无名氏,《钓矶立谈》,页54。

② 同上。

③ 这些人的传记分别参见马令,《南唐书》,卷10,页45(常梦锡);卷13,页56—57(韩熙载);卷13,页57—58(江文蔚);卷16,页68(孙晟);卷19,页76—79(李德明及钟谟);卷23,页87(萧俨)。

④ 事载于无名氏,《钓矶立谈》,页64—65。

⑤ 此事载于无名氏,《钓矶立谈》,页54;又见马令,《南唐书》,卷13,页56,及陆游,《南唐书》,卷9,页55,韩熙载本传。

气完全相反。烈祖本人生活节俭。[①] 又因烈祖出身贫寒，为人养子，深感贫困者骨肉分离的痛苦，因此，明令“禁压良为贱，令买奴婢者，通官作券”[②]。希望透过政府的登录，控制民间随意买卖奴婢的行为。他对于声色伎乐之事更不能纵容。烈祖在年轻还未建国时曾因金陵常有水火之灾，而说：“兵民困苦，吾安可独乐？”因而“悉纵遣侍妓，取乐器焚之”。[③] 因此，像韩熙载那种虽有文才而生活放荡的人，他始终不予重用。[④] 而他的重臣，由于通常共体时艰，因而多半安分，顶多不过如贪财而富有的周宗：虽然“赀产巨亿”，但是“俭啬愈甚”，因此“论者鄙之”。[⑤] 可以说，烈祖时代，君臣多具危机意识，上下励精图治，风气朴实，才能累积数量庞大的财帛和军器藏在德昌宫，遗留给中主。[⑥] 虽然中主本身也“奢俭得中”[⑦]，但是，他未能遏止臣下那种种奢侈、放荡以及贪污的恶习。以下我们透过一些例子，来看中主时代南唐社会风气之奢靡。

首先是老宰相孙晟的广置妓妾，生活糜烂：

> （孙晟）事烈祖、元宗二十余年，官至司空，家益富骄。每食不设几案，使众妓各执一器，环立而侍，号：“肉台盘”，时人多效之。[⑧]

也有官员监守自盗，贪污舞弊，广蓄伎乐，生活荒淫的，如德昌宫使刘承勋：

> ……南唐自吴建国，保有江淮，笼山泽之利，帑藏颇盈，德昌宫其外府也，金帛泉货多在焉。禅代之后，邦国新造，而簿籍淆乱，钩校不明。承勋由是多入私家，

---

① 关于烈祖的个性和生活，参见诸葛计编，《南唐后主李昪年谱》；又见陈葆真，《南唐烈主的个性与文艺活动》，本书第一章。

② 司马光，《新校资治通鉴注》，卷 283，页 9246。

③ 同上书，卷 278，页 9089—9090。

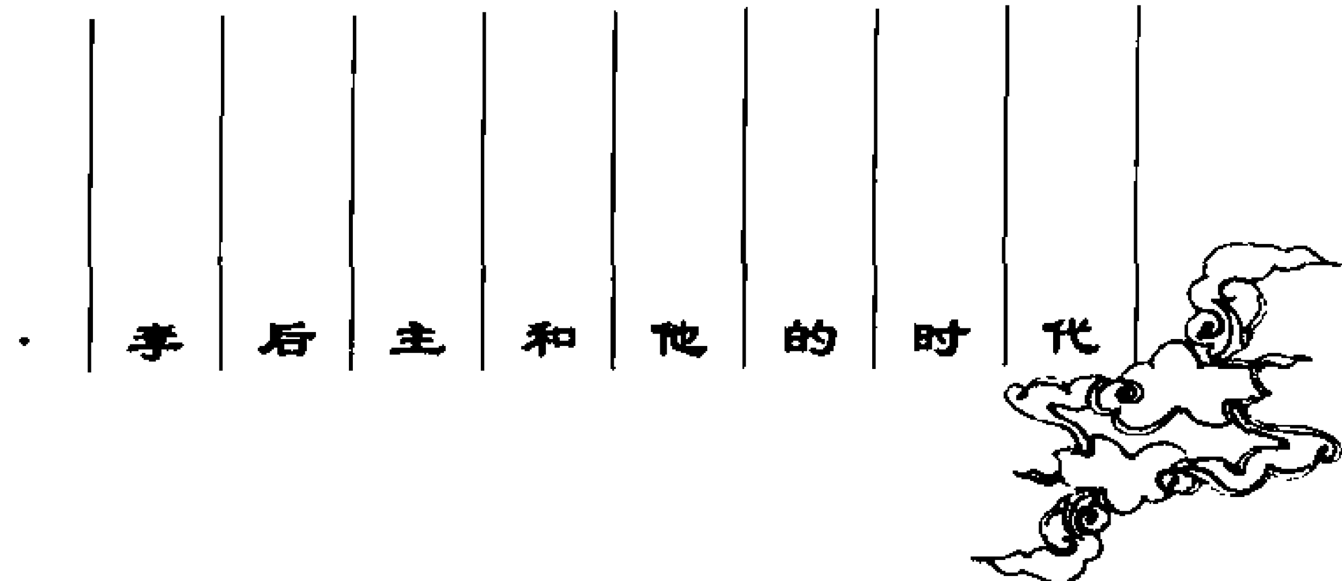
④ 参见韩熙载本传。马令，《南唐书》，卷 13，页 56—57；陆游，《南唐书》，卷 9，页 55。

⑤ 周宗为烈祖谋臣、中主宰相、后主的大小周后之父。本传见马令，《南唐书》，卷 11，页 49。

⑥ 见无名氏，《钓矶立谈》，页 49；陆游，《南唐书》，卷 1，页 8。

⑦ 郑文宝，《江表志》，卷 2，页 135；马令，《南唐书》，卷 4，页 21。

⑧ 马令，《南唐书》，卷 16，页 68，孙晟传；又见陆游，《南唐书》，列传 8，页 49。



盗用无算。家蓄伎乐迨百数人，每置一妓，费数百缗，而珠金服饰亦各称此。承勋善为诡佞，常以宝货遗赂权要，故虽朱门甲第，穷极富侈，而久弗之谴……①

追逐声色，成为风气。冯延鲁等人甚至因为想要广置姬妾，而企图窜改烈祖制定的"禁以良人为贱"的法令。此议后来经过萧俨的力争才未行：

升元之法，禁以良人为贱，卖奴婢者，通官作券。至是，冯延鲁等欲广置姬妾，因矫遗制，许民私卖己子。俨驳曰："此非大行之命，延鲁矫为之尔。昔延鲁为东督判官，上疏：'贫民不自给者，听鬻己子。'大行问臣：'往者陛下出府金以赎民子，故得天下归心，大宝自至。今乃许民卖子以资豪民，非防微之道也。'由是延鲁之请不行，今复行之，故知其矫先旨也。"议者以遗诏已出不可改，遂行。②

享受这种生活方式，最著名的代表人物是风流才子韩熙载：

韩熙载更蓄女乐四十余人，不加检束，恣其出入，与宾客聚离。后主累欲相之，而恶其如此，乃授右庶子分司于外。入朝辞，复上表乞住阙下……表上未报。于是，出群婢，使之即散。后主乃喜，遂以为秘书监。群婢俄集如初……③

许多与韩熙载同样癖好的人也以此互相唱和作乐，其中包括韩的好朋友陈致尧和忘年交舒雅：

陈致尧雍，熟于开元礼，官太常博士，国之大礼皆折衷焉。与韩熙载最善。家

---

① 见马令，《南唐书》，卷 22，页 87，刘承勋传；又见陆游，《南唐书》，列传卷 12，页 70。
② 马令，《南唐书》，卷 22，页 87；又见陆游，《南唐书》，列传卷 12，页 69。
③ 同上书，卷 13，页 57；又见陆游，《南唐书》，列传卷 9，页 56。

> 无担石之储，然妾妓至数百。暇奏霓裳羽衣之声，颇以帷薄取讥于时……[1]

> 舒雅……熙载一见如畴昔……待之为忘年之交，出入卧内曾无间然。熙载性懒，不拘礼法，常与雅易服燕戏，猱杂侍婢入末念酸，以为笑乐……[2]

而当时在家中举行女伎宴乐之事，似为社会普遍的风气，为平常之举，不足为怪。

> 柴再用按家乐于后园，有从人窃窥于门隙者，再用遇之，召之园中使观焉。曰："恐隙风伤尔眸子。"[3]

在这种情况下，主人甚至还可能把歌姬当做下注的赌博用品，依输赢而任意买卖：

> 高镐有通天犀带。业毅有歌人。皆当时无比者。尝请博戏之。满座屏气。镐掷大胜。镐命歌人吟满一曲以辞旧主。歌罢，遂携以归。[4]

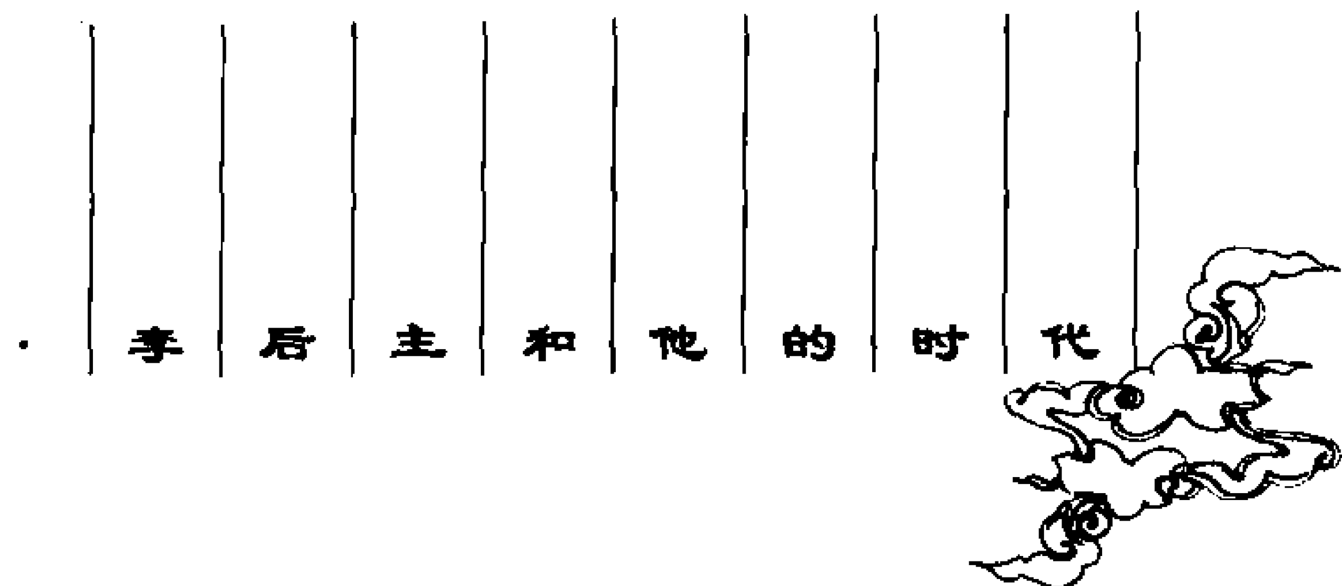
歌伎也被当做礼物，作为酬答赠送的礼品：

> （韩熙载）才高气逸，无所卑屈……初严续请熙载撰其父可求神道碑，欲苟称誉，遗珍货巨万，仍辍未胜衣歌妓姿色纤妙者归焉。熙载受之。文既成，但叙其谱裔品秩而已。续慊之，封还熙载。熙载亦却其赠……[5]

以上这些例证，足以反映出中主时代南唐文臣生活糜烂的一斑。这与烈祖时期克勤克

---

① 无名氏，《江南余载》，页155。
② 马令，《南唐书》，卷22，页88，舒雅传；陆游，《南唐书》未列舒雅传。
③ 无名氏，《江南余载》，页155。
④ 同上。
⑤ 见韩熙载传，马令，《南唐书》，卷13，页57。



俭的风尚形成鲜明的对比。

(2) **武将好大喜功**

烈祖临终劝诫中主：

> 德昌宫凡积兵器缗帛七百余万。吾既弃代，汝善和邻好，以安宗后为意，不宜袭隋炀之迹，恃食阻兵，以自取亡覆也。[①]

中主最初也谨守遗命，从他的年号“保大”（一作“保太”）可见他想长治久安、保全致大的用意。[②]《钓矶立谈》中特别指出这点：

> 元宗之初，尚守先训，改元保大，盖有止戈之旨，三、四年间皆以为守文之良主。[③]

但是环绕在他四周的却有许多“锐于趋进，常欲用事于四方，以要功名”的大臣如冯延鲁、陈觉及查文徽等人。[④] 这些人“多自谓国势崇盛如举太山以压朽坏，荡定之期指日可俟”[⑤]。再加上冯延巳的怂恿，使中主顿然改变守成保泰的初衷，而萌生经营天下的雄心。这种骤然的改变，显现中主缺乏主见、昧于掌握客观形势、贸然行事的个性弱点。

保大二年（944），中主派遣冯延鲁、陈觉和查文徽等人率军攻打内乱的闽国（909—944）。从此开始了一连串结怨四邻的战争。伐闽之役共历七年（944—950）。[⑥]刚开始时（保大三年，945），南唐得胜，破建州、剑州、汀州、漳州和泉州；并在建州设永

---

① 无名氏，《钓矶立谈》，页 49；又见陆游，《南唐书》，卷 1，页 8。
② 唐圭璋以为“保大”应作“保太”才是。参见本书页 31 注①。
③ 无名氏，《钓矶立谈》，页 49。
④ 见马令，《南唐书》，卷 21，页 82—86，党与传。
⑤ 无名氏，《钓矶立谈》，页 54。
⑥ 伐闽之战经过参见司马光，《新校资治通鉴注》，卷 284，页 9278—9286、9292、9294；卷 285，页 9296—9297；卷 290，页 9458—9472、9419—9420。

安军和泉州设清源军。[①] 冯延巳也趁机谄媚,使中主更昏昏然,陶醉于胜利之中:

> 保大中查文徽、冯延鲁、陈觉等争为讨闽之役。冯延巳因侍宴为嫚言曰:"先帝龊龊无大略,每日戢兵自喜,边垒偶杀一二百人,则必赍咨动色,竟日不怡,此殆田舍翁所为,不足以集大事也。今陛下暴师数万,流血于野,而俳优燕乐不辍于前,真天下英雄主也。"元宗颇领其语。[②]

但是,保大五年(947)后,情势逆转,吴越助闽,联兵反击。冯延鲁、陈觉和查文徽三人又急于建功,不请诏命,迎击失利。唐兵大败,只好自漳州和泉州撤军。[③] 虽然南唐国土曾因短暂的军事胜利而从原来的二十九州扩充到三十五州,但由于连年征战,国库也因而耗竭。这场兵败的结果,又引发了一场小小的党争:韩熙载和徐铉(917—992)分别上疏请杀冯延鲁和陈觉,但中主不听。韩熙载反而被宋齐丘反告一状而被贬和州,已如前述。[④] 类似的事又见于保大十一年(953),徐铉和徐锴(920—974)两兄弟也因得罪冯延巳和冯延鲁两人而被贬。[⑤]

伐闽之役的始末、它所牵连的问题以及所引发的恶果,正是中主一朝弊政的缩影:它关系到中主的易于听信佞妄、赏罚不公、文人党争、武人好大喜功以及因为战争而结怨四邻、耗损国力的事实。这些也正是促使南唐国势一蹶不振的基本原因。然而,中主君臣却对这些弊端视而不见,而且重复施行,有如吸毒,越涉越深,愈演愈烈。伐闽之后,又西向伐楚(927—951),先得后失;南向伐南汉(917—971),失利;与北方的后汉(947—950)冲突;后来招致后周的大举进攻,最后逼得中主割土求和,去国号奉周正朔的惨剧。历观中主一朝,可以说是征战连年。作者根据《资治通鉴》所载,集成中

---

① 参见马令,《南唐书》,《建国谱》。

② 无名氏,《钓矶立谈》,页 53。

③ 司马光,《新校资治通鉴注》,卷 286,页 9349—9350;又见马令,《南唐书》,《建国谱》。

④ 参见韩熙载本传,马令,《南唐书》,卷 13,页 56—57;陆游,《南唐书》,卷 9,页 55。又,关于中主时期的党争问题,参见任爽,《南唐史》,页 144—169。

⑤ 参见司马光,《新校资治通鉴注》,卷 253,页 9498。

主时期战役简表如下：

中主时期战役简表

（据《新校资治通鉴注》卷284，页9278—卷294，页9602）

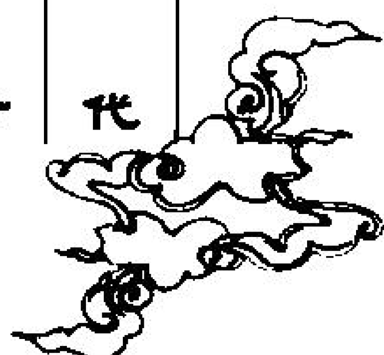
保大元年（943）	中主即位。
保大二—九年（944—950）	伐闽之役历时七年，先胜后败。曾克建州、汀州、剑州、漳州（南州）、泉州。置永安军于建州、清源军于泉州，最后自漳、泉二州撤军，国力大损（卷284，页9278—9294；卷288，页9417；卷289，页9419—9420；卷290，页9458—9472）（马令，《南唐书》《建国谱》）。
保大七年（949）	伐河中，与后汉冲突。唐有海州，汉有沂州（卷288，页9403—9412）。
保大八年（950）	①唐兵败于闽，自闽撤军（卷289，页9418）。 ②后汉攻唐，唐布兵江北（卷289，页9419）。
保大九年（951）	灭楚，占土又失，取珍宝金帛归金陵（卷290，页9465—9472）。
保大十年（952）	①有定天下为一家之心（卷290，页9467）。 ②四月，伐南汉之桂州、全州，失败（卷290，页9476—9477）。 ③十月，尽失楚旧地。唐以比年出师无功，议休兵息民。
保大十三年（955）	唐主有并天下之志（卷292，页9532）。 冯延巳建议与后周交战（卷294，页9584）。 十一月，后周李穀败唐兵千余人于山口镇（卷292，页9533）。

保大十四年(956)	①正月,后周世宗亲征淮南,并邀吴越伺机夹击南唐(卷292,页9534)。
	②后周世宗续攻南唐江北之地,唐兵败(卷292,页9536—9537)。
	③二月,南唐中主派钟谟、李德明奉表纳贡、称臣,世宗斥之(卷292,页9539—9540)。
	④三月,中主又派孙晟、王崇质奉表纳贡入见,求世宗退兵,不许。
	⑤中主再遣李德明、孙晟奉表请去帝号、并割江北六州,世宗不许(卷293,页9548)。
	⑥赵匡胤伐扬州,唐兵溃败,精萃尽(卷293,页9553)。
	⑦六月,南唐兵与后周在江北拉锯战(卷293,页9558)。
保大十五年(957)	后周世宗以水军大败唐兵。唐之战舰在淮上皆尽(卷293,页9564,9575)。
后周显德五年唐中兴、交泰元年(958)	后周战舰由淮入江。南唐中主遣冯延巳犒军,去帝号,称国主,奉周正朔。割江北未陷各州予后周(卷294,页9583)。
后周显德六年(959)	七月,中主欲迁都豫章(南昌)(卷294,页9602)。
北宋建隆元年(960)	宋太祖代周自立。
北宋建隆二年(961)	二月,南唐中主迁都洪州(南昌),六月卒。

建隆三年(962)后主葬中主于顺陵。[①]

综观中主在朝的十九年(943—961)期间,共有十四年是处在战争之中。休战时

① 见夏承焘,《南唐二主年谱》,页40。顺陵距烈祖的永陵不远,都在今南京郊外的祖堂山(图1-3)。



间很短，只有五年：保大元年(943)，他刚即位；保大十至十二年(953—954)，他以长年出师无功而下诏弭兵；及建隆元年—二年(960—961)，他在抗周失利，割地称臣之后，又怕北宋军队来犯，因而迁都，终于悒郁而卒。南唐在这连年征战之中，结果是利逊于弊；不但割地称臣，丧失国土一半，而且又因大军的军费，以及数度以大量金银财物入贡后周，而使国库耗竭一空，铜钱大量流失。[①] 周显德六年(958)，钟谟请铸"永通钱货"大钱，以一当十。国家财政陷入危机：

> ……及元宗即位，兵屡起，德昌泉布既竭，遂铸唐国钱，其文曰"唐国通宝"，又铸"大唐通宝"，与唐国钱通用。数年渐弊，百姓盗铸，极为轻小。保大末，兵窘财乏。钟谟改铸大钱，以一当十，文曰"永通泉货"(图 2-4)……[②]

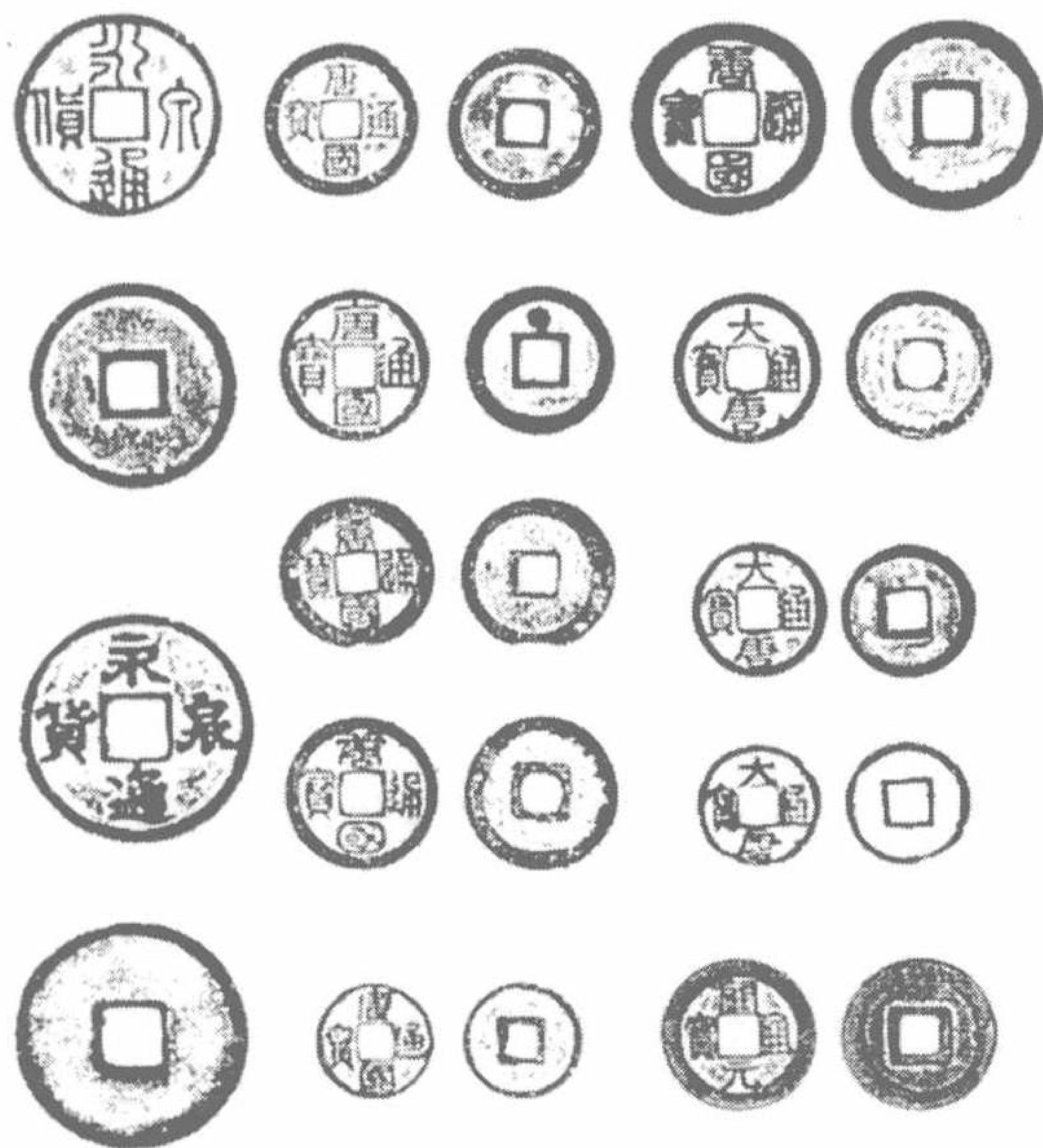


图 2-4　南唐货币、永通泉货、唐国通宝、大唐通宝、开元通宝。

---

① 有关南唐纳贡事，参见无名氏，《南唐史》，《两朝事大》条，页 111—135。

② 马令，《南唐书》，卷 5，页 23。又见司马光，《新校资治通鉴注》，卷 294，页 9603、9605。又，以上三种南唐货币之图版参见邹劲风，《南唐历史与文化》，图 5。

中主即位之初与逝世之时的南唐财政情况，实为天壤之别。烈祖累积下来的大笔财富，到此时已消耗殆尽。南唐已成赤贫。这种窘境明显地反映在烈祖的永陵（本名钦陵，后因避后周帝陵之讳而改名永陵）和中主的顺陵这两座陵墓的排场和祭器上。二者形成强烈的对比。最具体的莫过于：烈祖钦陵（永陵）中的哀册为玉制；但是，中主顺陵中的哀册却连玉材都供不起，只能刻在石板上了。[①]

南唐在国防和财政两方面遭受到如此严重的挫败，引发了严重的存亡危机。其所以至此，并非中主昏庸、无所作为所致。相反的是，中主对客观情势缺乏认识，对臣下策略的合适性缺乏判断能力，易于为佞言所惑，在急于进取之下，采取了错误的发展政策，完全违背了烈祖的遗命所造成的。这便是中主治绩的第三个弊端，如下所述。

3. 军事外交政策错误

为明白中主军事和外交政策如何异于烈祖的策略，在此，我们必先了解烈祖的建国策略。烈祖长于谋略，已于拙文中论述过。[②] 烈祖立国后，偃兵息武，对于建设南唐，有为有守，目标明确：富国强兵，结好四邻，无拓土野心，以用兵为不得已之事。他常说："百姓皆父母所生，安用争城广地，使肝脑异处，膏涂草野？"[③]从以下他所做过的几件事中，可以明确地看出他富国强兵，保盈持泰的政策。

首先是他的保护农业措施：升元三年（939）正月，烈祖颁布《恤农诏》，抚恤贫苦，计口给食，并授土给农民：

> 比者干戈相接，人无定主。地易而弗艺，桑陨而弗蚕。衣食日耗，朕甚悯之。奇响风而内者，又司计口给食。愿耕植者，授之土田，仍复三岁租役……[④]

① 关于二陵出土文物及其研究，详见曾昭燏等编，《南唐二陵发掘报告》。哀册问题，参见页82—90。

② 参见本书第一章相关部分。

③ 无名氏，《钓矶立谈》，页48。

④ 见董诰等奉敕编，《全唐文》，册3，卷128，页1612；又见马令，《南唐书》，卷1，页5；陆游，《南唐书》，卷1，页6。



升元四年(940)二月,烈祖又下诏:"罢营造力役,毋妨农时。"[1]

其次,烈祖努力与吴越保持和平:早在烈祖还侍吴国为左仆射时(918),吴国与吴越两国激战,吴越败。此后终烈祖之世,二国未再交兵。[2] 升元五年(941),吴越大火又水灾,宰相宋齐丘力劝烈祖趁机入侵,烈祖不为所动,反而以大量物资救济吴越。[3]另外,烈祖也与西邻的楚、岭南的南汉维持和平的关系。升元五年(941),南汉主邀烈祖共谋出兵取楚分地。烈祖谢绝。[4]

还有便是结盟契丹(辽,907—1125)。烈祖在建国(937)前数月,采用了宋齐丘的计策,遣使以美女、珍玩、泛海通契丹。契丹也遣使回报。两国修好。[5] 结盟契丹的目的或在于有朝一日,以远交近攻的方法,进兵中原。为防止契丹与中国合作对南唐北进造成巨大阻力,烈祖采用宋齐丘的反间计,破坏两者的友好关系:"契丹遣使诣唐,宋齐丘劝唐主厚贿之,俟至淮北,潜遣人杀之,欲以间晋(936—946)。"[6]

上述烈祖守土弭兵的策略曾遭到宋齐丘和冯延巳等人的质疑。《钓矶立谈》上有一段他们之间极为精彩的辩论:

> 唐祚中兴,大臣议广土宇,往往以为当自潭、越始。烈祖不以为是。一旦,召宋齐丘、冯延巳等数人俱入。元宋侍侧。上曰:"天下之势,低昂如权衡。要当以河山为腹背。腹背奠,然后手足有所运。朕藉杨、徐遗业,抚有东夏,地势未便。犹如绘事,窘于边幅。虽有手笔,无所纵放。毛遂云:'锥未得处囊中故也。如得处囊中,则必脱颖而出矣。'我之所志,大有以似此……"冯延巳越次而对曰:"河山居中,以制四极,诚如圣旨。然臣愚,以为羽毛不备,不可以远举;旌麾黯暗,不可以号召;舆赋不充,不可以兴事。陛下抚封境之内,恭已静然,所以自守者足矣。

---

① 陆游,《南唐书》,卷1,页7。

② 无名氏,《钓矶立谈》,页48;司马光,《新校资治通鉴注》,卷270,页8846—49。

③ 参见无名氏,《钓矶立谈》,页49;司马光,《新校资治通鉴注》,卷282,页9226;陆游,《南唐书》,卷1,页7。

④ 事见司马光,《新校资治通鉴注》,卷282,页9221—22。

⑤ 司马光,《新校资治通鉴注》,卷281,页9173;又见陆游,《南唐书》,列传卷15,契丹传,页83—84。

⑥ 同上书,页9189;陆游,《南唐书》,列传卷15,页84。

如将有所志，必从跬步始。今王潮余孽，负固闽徼；井蛙跳梁，人不堪命。钱唐君主孱驽不能自立，而又刮地重敛，下户跷蹐。荆楚之君，国小而夸以法。论之皆将肇乱；且其壤接地连，风马相及。臣愚，以为兴王之功，当先事于三国。"上曰："不然……钱唐父子，动以奉事中国为辞。卒然犯之，其名不祥。闽土险瘠，若连之以兵，必半岁乃能下。恐所得不能当所失也。况其俗怙强喜乱，既平之后，弥烦经防。唯诸马在湖湘间，恣为不法。兵若南指，易如拾芥。孟轲谓齐人取燕，恐动四邻之兵，徒得尺寸地，而享天下之恶名，我不愿也。孰若悉舆税之入，君臣共为节俭。惟是不腆之圭币，以奉四邻之欢。结之以盟诅，要之以神明。四封之外，俾人自为守。是我之存三国，乃外以为蔽障者也。"①

烈祖清楚地认识到，真正的威胁是势力强大的北方中原。因此，他必须保持实力，维持南方的和平，与四邻结好，作为南唐的外国屏障。他的最终目的，是在生聚教训，富国强兵之后，再伺机北上，称霸中原。因此，他接着又说：

"疆埸之虞不警于外廷，则宽刑平政，得以施之于统内。男不失秉耒，女无废机织。如此数年，国必殷足。兵旅训练，积日而不试，则其气必倍，有如天启其意。而中原忽有变故，朕将投袂而起，为天下倡。倘得遂，北平僭窃，宁乂旧都，然后拱揖以招诸国。意虽折简可致也。亦何以兵为哉？"于是孙晟及宋齐丘同辞以对曰："圣志远大，诚非愚臣等所及也！"②

这又可见到烈祖深谋远虑，修兵偃武，以备有朝一日，远交近攻，进兵中原的计划。但是，这个严密、务实、而有步骤的军事与外交策略，却被没有主见的中主和浮夸好功的冯延巳等人，轻举妄动地给破坏了。中主即位后，冯延巳乘幸进言，讥笑烈祖的策略为"田舍翁"之举，以如前述。他建议中主伐闽、攻楚，推行当年他向烈祖献策而不为

① 无名氏，《钓矶立谈》，页51—52。
② 同上书，页52—53。



采用的那套计划。后来又侵南汉、与后汉交兵,甚至出兵与后周大战,这些与烈祖背道而驰的行动,都是冯延巳出的主意。[①]

保大二年(944),中主听冯延巳等人之议,开始伐闽战争之后,用兵七年(950),兵疲国穷。保大五年(947),中原发生变局,契丹灭后晋。依烈祖当年的计划,这也正是北伐的时机。韩熙载建议中主:南唐可乘虚北上。但是,由于那时南唐正用兵福建,无力他顾,因而坐失良机。中主为此十分懊悔。[②] 后来由于闽役久战无功,保大八年(950),中主只好撤军,并下《恤民诏》:

> ……曩者兵连闽越。武夫悍将,不喻朕意,务为穷黩。以至父征子饷,上违天意,下夺农时。咎将谁执?在予一人。大赦境内,穷民无告者,咸赐粟帛。[③]

中主此时似有悔意。但是,不久又攻楚得地,并将大量财物输送回金陵(参见前面简表)。中主被胜利冲昏了头,雄心再起,与后汉在淮北交兵数次,并想进兵中原。但是,此时中原情势已经安定,南唐北上已非时机了。韩熙载明白大势已去,因此改变他稍前的主张,明言反对:

> 唐之言事者犹献取中原之策。中书舍人韩熙载曰:"郭氏有国虽浅,为治已固。我兵轻动,必有害无益。"[④]

但是,中主经不起冯延巳的怂恿,不久又轻易地与后周对峙。最后终于招来了丧土辱国的惨局。而在与后周的战役中,同时引起了吴越夹击的危机。南唐已然陷入腹背受敌的困境。

---

① 司马光,《新校资治通鉴注》,卷 294,页 9584。

② 参见司马光,《新校资治通鉴注》,卷 286,页 9338。

③ 董诰等奉敕编,《全唐文》,卷 128,页 1613;马令,《南唐书》,卷 3,页 15。

④ 司马光,《新校资治通鉴注》,卷 290,页 9475。

至于与契丹的外交，虽然保持友好，甚至还可能结过姻亲[①]；但是两国的关系却被后周的反间计所破坏。保大十二年(954)契丹曾派使者到南唐[②]。最后一次为显德六年(959)，契丹使者在回去的路上，被后周派刺客谋杀，嫁祸南唐。从此，契丹与南唐外交完全断绝。[③] 当保大十四年—十五年(956—957)南唐与后周交兵正激烈时，虽然中主两度派人求契丹支援，但是中途受到后周拦截而未达目的，因此契丹也未相助。[④]

可以说中主违背了烈祖的政策，一意孤行的结果，造成了南唐的贫、弱与孤立。然而陆游(1125—1210)对此却有不同的看法，他以为南唐失败的原因不在于中主施政错误的这一点上，他甚至肯定中主伐闽征楚的政策：因为南唐如能因此而统一南方，便可与中原分庭抗礼，平分秋色，不至于灭亡，可惜的是中主用人不当：

> ……唐有江淮，比同时割据诸国，地大力强，人材众多。且据长江之险，隐然大邦也。若用得其人，乘闽、楚昏乱，一举而平之。然后东取吴越，南下五岭，成南北之势，中原虽欲睥睨，岂易动哉？不幸诸将失律，贪功轻举，大事弗成，国势遂弱。非始谋之失，所以行之者非也……[⑤]

虽然中主在重挫悔恨之余，杀了权相宋齐丘、佞臣陈觉、与周谋和的钟谟(960卒)以及怒责劝他迁都的唐镐，但是大势已去，悔之晚矣！[⑥] 他从烈祖手中接受的是一个殷实富强的国家；但是，他留给后主的，却是一片残破、贫弱而危机四伏的河山。中主实在是一个失败的政治家！

---

① 传中主有女名芳仪曾嫁契丹王为妻，宋人晁补之为此作《芳仪怨》。详见夏承焘，《南唐二主年谱》，页13、89、90。

② 见陆游，《南唐书》，列传卷15，页84。

③ 见司马光，《新校资治通鉴注》，卷294，页9606。

④ 详见司马光，《新校资治通鉴注》，卷292，页9541；卷293，页9562。

⑤ 陆游，《南唐书》，卷2，页15。

⑥ 分别参见马令，《南唐书》，卷4，页20—21；陆游，《南唐书》，卷2，页14。

二、中主的文化建设

姑不论中主是一个如何失败的政治家,他却是个具有深厚人文素养的翩翩君子。这当然与他父亲严谨的家庭教育与文艺气息有关。中主能骑射,好读书,自幼习受儒家经典,兼好佛、道,文武兼备,仪表出众。他的儒雅风度闻于四邻,已如前述,本身更具有很高的文艺才华:能诗词、解音律、擅书法,且收藏大批品质精良的书籍、书法和绘画。他曾命臣下刊刻法帖,以广流传,也曾开设书院,推广教育,并曾施行贡举,选拔人才。以下,作者将就史籍所见,一一举证,以明中主的人文素养以及在他的统治下,南唐文化建设的梗概。

1. 儒者风范

中主文武兼备的事实,与他同时及稍后的史家已有明白记载。其中最重要的是入仕北宋的徐铉(917—992)在《江南录》中的一段话:

> 嗣主(元宗)工笔札,善骑射,宾礼大臣,敦睦九族……少有至性,仍怀高世之量。始出合,及命于庐山瀑布前构书斋,为他日终焉之计。迫于绍袭,遂舍为开先精舍……①

从上文可见中主的人格修养中,兼具儒、释、道三家思想的影响;比如他的"宾礼大臣"、"敦睦九族"及"节俭得中"等,都反映儒者的行为。而他很早便在庐山筑读书台,预为将来退隐之所,则可见他生性淡泊,近于道家。后来舍台为寺,更可见他对佛教的

---

① 徐铉小中主一岁,曾仕南唐,为中主及后主重臣。后归附北宋,奉太宗之命与汤悦合著《江南录》十卷。此书到清代乾隆时已失传。其中许多资料幸赖宋代史家,如司马光、马令和陆游等人引用而保存一部分。此处引文,参见马令,《南唐书》,卷4,页21;又见陆游,《南唐书》,卷2,页14—15。

尊崇。[①]

中主的儒者行为,又见于他对兄弟的友爱和对大臣的礼遇。这些行为风范,也对当时的社会风气造成正面的影响。中主对兄弟友爱有加,不论在政权或生活方面,他都与诸弟分享。他不但和他们共治国家,甚至还想传位给他们,这些事实已如前述。在生活上,中主更不忘随时与诸弟共享欢乐:

> (中主)友爱之分,备极天伦。登位之初,太弟遂、燕王逷、齐王远,出处游宴,未尝相舍,军国之政,同为参决。[②]

在这种诚意相待之下,中主与诸王之间,情分深厚,相处和睦。景遂虽曾执政,大权在握,景达也曾因才高出众,而差点被烈祖立为皇太子,但是,二人却丝毫未生私心,一意支持中主。这种友爱气氛后来也影响到中主诸子之间的诚挚相待(这在后主部分将再提到)。这实是烈祖家庭教育的成功。南唐三朝,诸皇子之间,全无夺嫡之事,可见其皇家教育讲究伦理规范的道德标准之崇高。[③]

又,中主谦和下士,礼遇大臣,处处留心的客气作风,几乎到忘记尊卑的程度,就连他自己有时候衣冠随意,也要跟大臣表示歉意:

> 元宗接群臣如布衣交。闲乡小殿,以燕服见学士,必遣中使谢曰:"小疾不能着帻,欲冠帽,可乎?"[④]

虽然从表面上看起来,中主似乎太拘小节,但是这种行为更显出他以诚待人,待大

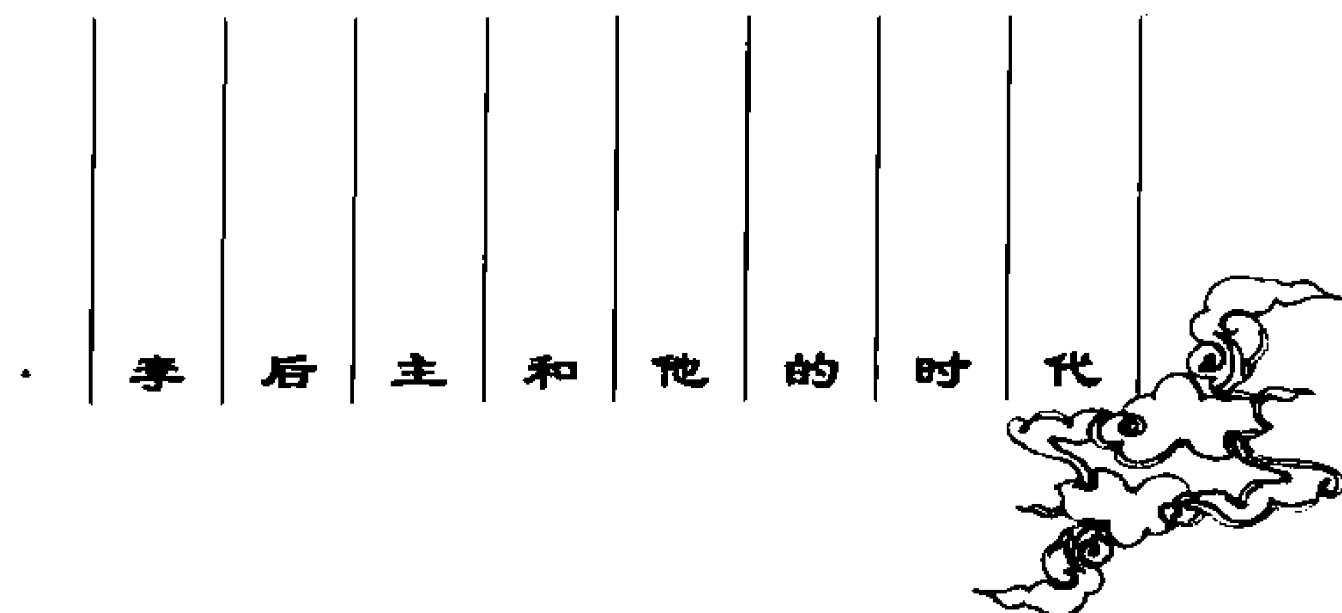
---

① 开先寺在庐山南麓鹤鸣山峰下。读书台在开先寺中,久已荒废,民国二十一年(1935)上海水灾义赈会修复之。见吴宗慈于1936年编的《庐山志》,卷5,页643—645。

② 郑文宝,《江表志》,卷2,页137。

③ 唯一的例外是中主的长子弘冀,他因嫉妒皇叔景遂可能因掌大权而夺他继承皇位的机会,因而予以鸩杀,参见本书页38注③。

④ 陆游,《南唐书》,卷2,页53。



臣如对宾客的平等心。这种礼遇或许正是南唐虽享国短促,争战不息,而朝中少有奸臣和叛将的原因。[①] 查南唐只有党与争利,如前述的权臣宋齐丘、冯延巳和所谓的"五鬼",而无奸臣。至于叛将也只有后来的刘澄、朱元和刘从效等人而已。[②]

2. **崇佛好道**

中主是个笃诚的佛教徒。他早年舍读书台为开先寺,已如上述,即位后又大起佛寺及僧房。自己更如虔诚的佛教徒一般听经及作疏:他曾命僧人玄寂入宫讲《华严经》;又因本身喜欢《楞严经》,而命擅于书法的僧人应之抄录经文,再命冯延巳作序。[③] 对于庐山原来的佛寺高僧,中主特别礼敬。他曾敦请行因禅师赴金陵,但被婉拒。[④] 后来在迁都往南昌时又特别去开先寺听绍宗禅师说法。这两位禅师极为博学,并为禅宗六祖惠能(638—718)的嫡传弟子青原行思(740卒)的第七世法嗣。[⑤] 此外,中主还在金陵广开道场,比较著名的有大报恩寺、大报慈寺和清凉寺等道场。其中值得特别注意的是清凉寺。清凉寺位于金陵的石头山,本为烈祖义父徐温(927卒)掌吴国大权时创建的,原名兴教寺。中主保大二年(944)改为石头清凉大道场。清凉寺是南唐皇室最重要的宗教活动场所。寺中曾建有李氏避暑宫及德庆堂,堂匾为后主所书,又有名画家董羽画龙及李霄远草书,合称三绝。且有后主为追荐烈祖所造的钟。[⑥] 中主常赴清凉道场聆听法会并礼敬住持休复悟空(?—943)和文益法眼(885—958)两位禅

---

① 陆游也有此看法,参见上注。虽则南唐对后周之战因失利而军纪败坏,其中叛降将领多达三十多人。见夏承焘,《南唐二主年谱》,中兴元年(958)条,页32—33。

② 有关三人传记,参见马令,《南唐书》,卷27,页104—106。

③ 马令,《南唐书》,卷26,浮屠传,页102。应之为南唐名僧,擅长文章和楷隶书。南唐升元和保大年间为内廷供奉。其书法曾收于北宋徽宗和南宋皇室内府。详见刘承幹,《南唐书补注》,卷18,页8b—9a。

④ 行因本为雁门人,后入江淮。关于其行谊,参见《周庐山佛手岩行因传》,收于释赞宁,《宋高僧传》,卷13,页314—315。

⑤ 参见吴宗慈,《庐山志》,卷9,页852—853。

⑥ 关于清凉寺,参见葛寅亮于天启七年(1627)编的《金陵梵刹志》,卷19,页847—849。中主建大报恩及大报慈道场事,参见同书,卷48,页1440—1443。中主于保大二年(甲辰,944)创清凉大道场事,参见《休复禅师传》,收于释道原,《景德传灯录》,卷24,页233。

师。[1] 这两位高僧并为青原行思的第八代法嗣。[2] 悟空禅师卒后八年（保大九年，951），中主还曾为文祭祷，可知他的真心诚意，日久不迁。[3] 文益禅师擅于诗文，常与中主论道。据传他曾以《牡丹诗》讽喻中主以万法皆空的道理。[4] 保大十三年(955)，中主又曾作禅宗四祖道信大师塔院疏。[5] 此外，中主也曾一度亲近金陵证圣寺的木平和尚，报恩院的清护禅师和匡逸禅师以及报慈道场的玄觉导师。[6] 这些行为显示中主信佛的诚心与笃行。又由他喜好《楞严经》以及和禅宗大师的往来，足证中主与禅宗信仰关系密切，特别是青原行思的嫡传系统。

中主信佛是深受烈祖影响的结果；而烈祖信佛则是因为家中长辈信佛的缘故。据陆游所记，烈祖的父亲李荣"性谨厚，喜从浮屠游，多晦迹精舍"[7]。又据郑文宝所说，烈祖"有姨出家为尼"[8]。由于家庭环境的影响，烈祖笃信佛教，因此，他有国之后，广建佛教精舍，常设无遮大会，广行布施。[9] 升元年间烈祖在金陵新建的佛寺有净妙寺，此外，又改兴教寺为清凉寺，瓦官寺为升元寺。[10] 在如此崇佛的气氛下，中主信佛已经因缘具足了。因此即位后才会大开道场，礼敬禅师。南唐皇室成员除了景遏之外，无

---

① 文益禅师传见《周金陵清凉院文益传》，收于释赞宁，《宋高僧传》，卷13，页313—314。

② 见释道原，《景德传灯录》，卷24，页230—233。

③ 祭文在清凉广慧寺："保大九年，岁次辛亥，九月，皇帝以香茶乳药之奠，致祭于右街清凉寺悟空禅师。"见陆游，《入蜀记》，卷1，页885。寺中另外有《悟空禅师碑》，文为同年韩熙载所撰，并以分书篆额，参见陈思，《宝刻丛编》，卷15，页450。

④ 诗曰："拥毳对芳丛，由来趣不同；发从今日白，花是去年红。艳冶随朝露，馨香逐晚风；何须待零落，然后始知空。"见葛寅亮，《金陵梵刹志》，页852—853，转引自《五灯会元》。夏承焘，《南唐二主年谱》，页68转引宋人释惠洪的《冷斋夜话》中误认此诗为文益为后主作，实非，因文益卒于后周显德五年(958)，当时后主尚未登基。又，文益擅长诗文，留有法语，参见释道原，《景德传灯录》，卷28，页293—294；又文益颂十四首，参见同书，卷29，页301—302。又有学者认为此诗并非文益所作，参见陈葆真，《南唐三主与佛教信仰》，本书第四章相关内容。

⑤ 四祖道信曾住湖北蕲州破头山，卒于唐高宗永徽二年(651)。次年其塔忽开，门人不敢复开，参见释道原，《景德传灯录》，卷3，页26。中主或于此时再修其塔院并作疏，参见阙名，《宝刻类编》，卷1，页591。又见夏承焘，《南唐二主年谱》，页30。此处禅宗四祖道信与中主所曾礼敬之另一道信（缘德）并非同一人。后者见《大宋庐山圆通院缘德传》，收于释赞宁，《宋高僧传》，卷13，页316。

⑥ 见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷48，页1438—1443。

⑦ 陆游，《南唐书》，卷1，页4。

⑧ 郑文宝，《江表志》，卷1，页132。

⑨ 见马令，《南唐书》，卷26，浮屠传，页101；陆游，《南唐书》，卷15，浮屠传，页82。

⑩ 分别见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷48，页1421；卷19，页847；卷21，页893。

一不笃信佛教。[①] 保大中，烈祖的四子景达更为超度烈祖而建了奉先寺。[②] 至于后主信佛之笃诚就更不在中主之下了。（这将在后主一文中专论。）近代学者刘承幹（1881—1963）甚至认为"南唐之亡，非文之罪；用浮屠之过"[③]。

总之，中主信佛的影响所及，既深且广。文臣武将崇佛茹素，蔚为风气。比较有名的如孙晟、李建勋、宋齐丘、陈觉、韩熙载等人，都曾有诗文碑记留于佛寺。[④] 徐铉的《骑省集》中也多见他记述当时名僧如应之、澄玘（玄寂禅师，898—958）、冲煦（慧悟大禅师，916—974）等人活动的文字。[⑤] 此外他也在保大九年（辛亥，951）作了一篇《摄山栖霞寺新路记》。[⑥] 最有趣的是武将边镐。边镐曾带兵伐楚攻闽，是中主朝重要的战将。但是，他"为人柔懦，酷惧释氏"，因此言行无威而军纪不严，战果也因时而异，民间便戏称他为"边菩萨"和"边和尚"。[⑦] 朝臣信佛的结果，多流行素食，实行的方式是"月为十斋。至明日，大官具晚膳，始复常珍，谓之'半堂食'"[⑧]。

此外，中主对道教也颇有兴趣。这当然也受到烈祖的影响。烈祖自己服食金丹，因此个性暴躁，后来竟因此而亡。[⑨] 虽然他临终之时颇有悔意，但风气已开，效行者不乏其人，朝臣中就有孙晟、徐玠、陈陶、潘佑和李平等人。[⑩] 烈祖的四子景达也好神仙

---

① 见马令，《南唐书》，卷7，页34，景遏传。

② 见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷48，页1393。

③ 刘承幹，《南唐书补注》，卷18，页1a。刘承幹又辑列南唐名僧共约十七人，参见同书，同卷，页8b—20a。参见本书第四章《南唐三主与佛教信仰》。

④ 如韩熙载曾于保大四年（946）撰《龙沙章江院碑》、《元寂禅师塔铭》、《贞风观碑》等，参见孙岳颁，《御定佩文斋书画谱》，卷64，页831—832。其他另有江彬、伍乔、陈贶、郑元素、李中、江为及史虚白等人。这些人的墨迹曾刻石，存于庐山诸佛寺中，参见吴宗慈，《庐山志》，卷9，页848—851；卷10，页1277—1284；卷11，页1867、1870、2017。

⑤ 参见徐铉，《骑省集》，卷28，页216—217；卷30，页229—230。又见刘承幹，《南唐书补注》，卷18，页8b—9a、16a—17a、17a—19a。

⑥ 徐铉文见《骑省集》，卷13，页103—104；又见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷4，页507—508；另外，李建勋及宋齐丘等人游金陵佛寺诗文，又见同书，卷4，页618—619；卷21，页959—960、982。

⑦ 马令，《南唐书》，卷11，页51；龙衮，《江南野史》，卷2，页77。

⑧ 见宋代吴处厚，《青箱杂记》，卷7，页69；夏承焘，《南唐二主年谱》，页2、58。

⑨ 陈彭年，《江南别录》，页124；司马光，《新校资治通鉴注》，卷283，页9245。

⑩ 分见各人传记；徐玠传载于马令，《南唐书》，卷10，页47；陈陶传见卷15，页64；孙晟传，参见卷16，页68；潘佑及李平传，参见卷19，页79。

之术。[①] 当时有名的术士包括庐山的杨保宗[②],太医吴廷绍、李冠、谭紫霄、潘扆和耿先生等人。[③] 中主虽然未服金丹,但是,他和女术士耿先生的关系却充满了暧昧:

> 女冠耿先生,鸟爪玉貌,宛然神仙。保大中游金陵,以道术修炼为事。元宗召见,悦之,常止于卧内……尝掬雪为铤,爇之成金,指痕隐然犹在……未几有孕将诞。谓左右曰:"我子非常产,夕当有异",倏忽雷电绕室,大雨倾树。诘旦,俨然空腹。人莫见其所生。元宗殂,先生不复入宫,往来江淮,竟不知其所之。[④]

后代画家并曾根据这个神秘的传说,作过《耿先生炼雪图》(图2-5,台北故宫博物院)。[⑤] 另外,元宗诸弟中,景达也曾好神仙修炼之事,后来因受他的记室徐锴(920—974)作了一篇《述仙赋》讽喻他才停止。又传元宗十子中有一人为道士名良佐,在福建武夷山修道,后主曾敕有司为他建会仙观。[⑥] 虽然后主本人也曾经召见道士谭紫霄,但并未溺于丹药。总之,南唐皇室后来对于道教的兴趣远不及对佛教来的浓厚。总计,根据后人的碑记得知南唐时期所修建的佛寺道观,至少有三十二处,而其中十七处是在中主保大时完成的。[⑦]

3. 擅长诗词

中主为彬彬儒者,擅长诗词,名闻当代,可惜作品多已流失。以下作者将他的存世作品分为文章、诗、词等三类来讨论。首先谈他的文章。中主的文章传世有十七篇,分

---

① 马令,《南唐书》,卷7,页34。
② 见吴宗慈,《庐山志》,卷9,页858。
③ 马令,《南唐书》,卷24,方术传,页96—97。
④ 同上书,页97。
⑤ 参见台静农,《书宋人画〈南唐耿先生炼雪图〉之所见》;又见台北故宫博物院编纂委员会编,《故宫书画录》,册3,卷5,页133。笔者认为,就风格而言,此画山水空间表现缺乏深度,树木画法较为平面化,似应为明代画家所作。
⑥ 景达好仙事见马令,《南唐书》,卷7,页34;元宗十子为道士事见吴任臣,《十国春秋》,卷19,页12b。
⑦ 孙岳颁,《御定佩文斋书画谱》,卷64,页831—833。

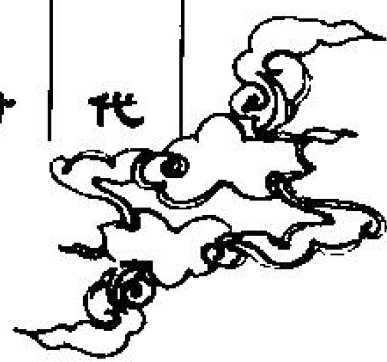




图 2-5　无名氏,《南唐耿先生炼雪图》,纸本墨画,台北故宫博物院。

别见于董诰(1740—1818)等奉敕编的《全唐文》(1814,清嘉庆十九年),其中收了十二篇,陆心源(1834—1894)辑补《全唐文拾遗》(1895),其中收了五篇。[①] 就体例上来说,《全唐文》所收的十二篇文章都是官方文件,计有二"诏"、二"书"、八"表"。虽然每件文章都未纪年,但是从文章中所提到的事件内容去寻索正史,多半可以找到它们行文的时间。它们大都作于保大六年(948)到交泰元年(后周显德五年,958)的十年之间,依序为:①《上汉帝书》成于保大六年(948)。[②] ②《恤民诏》成于保大八年(950)春正月。[③] ③《赐周宗诏》成于保大十三年(955)二月。[④] ④《奉大周皇帝书》成于保大十三年十一月。[⑤] 此时南唐抗周失利,企望谋和,外交文件采平等方式的"国书"。此后南唐则因战况节节失利,在被迫之余,割地,称臣,买宴,犒军,外交文件都采臣下呈君主的"表"。⑤《上周世宗第一表》成于保大十四年(956)二月。[⑥] ⑥《上周世宗第二表》成于保大十四年(956)三月。[⑦] ⑦《谢遣王崇质等归国表》成于保大十四年(956)

---

① 见董诰等奉敕编,《全唐文》,册3,卷128,页1613—1617。董诰等奉敕编、陆心源辑补拾遗,《全唐文及拾遗》,册4,页4711。又据谢世涯在他的《南唐李后主词研究》,页8中指出管效先的《南唐中主文集》中收了17篇。但因作者不曾见过管书,因此无法在此论辩,姑存此记。推测其说当据此二书所得。

② 文见董诰等奉敕编,《钦定全唐文》,卷128,页1617上;事见马令,《南唐书》,卷3,页15;又见陆游,《南唐书》,卷2,页10。

③ 无名氏,《钓矶立谈》,页52—53。

④ 文见董诰等奉敕编,《全唐文》,卷128,页1613下;事见马令,《南唐书》,卷3,页17。

⑤ 文见董诰等奉敕编,《全唐文》,卷128,页1617上;事见马令,《南唐书》,卷3,页18;但陆游,《南唐书》,卷2,页12,却载为保大十四年春正月之事,此为夏承焘,《南唐二主年谱》,页30所采用。

⑥ 文见董诰等奉敕编,《全唐文》,卷128,页1613下—1614上;事见马令,《南唐书》,卷3,页18。马令认此为保大十三年(955)十月之事。但陆游,《南唐书》,卷2,页12,和夏承焘,《南唐二主年谱》,页31,都从《新校资治通鉴注》,卷292,页9539—40,认为是保大十四年(956)二月之事。

⑦ 查周世宗在显德三年(保大十四年(956)),正月下诏亲征淮南后,南唐中主自二月到三月中便数度派使者赍书和奉表给世宗,求息兵修好。事见司马光,《新校资治通鉴注》,卷292,页9539—9546。但据董诰等奉敕编,《钦定全唐文》,卷126,页565,周世宗,《赐李璟玺书》所记较详。其中说到中主所进共有一书、三表,其中第二表的送件者虽未言明,但时间应在二月。且第二表也应和第一表一样,是由钟谟和李德明呈进。第三表则由孙晟进呈。《玺书》中说:"早者泗州主将递送到书一函。寻又使钟谟、李德明至,赍所上表及贡奉……近差健步进到第二表。今月十六日,使人孙晟等至,赍到第三表……"此文见董诰等奉敕编,《钦定全唐文》,卷128,页1614—1615上,事实上应为第三表才是。查孙晟入周奉表之事见马令,《南唐书》,卷4,页19;马令以为此事发生在保大十四年正月。但陆游,《南唐书》,卷2,页13,和夏承焘都从司马光,《新校资治通鉴注》,卷293,页9545—9546,以此为保大十四年三月之事。



三月。[①] ⑧《请令钟谟等归国表》成于后周显德五年(958)八月。[②] ⑨《进买宴钱第一表》和⑩《进买宴钱第二表》都成于显德五年(958)三月。[③] ⑪《进奉钱绢茶米等表》及⑫《请改书称诏表》等二件都应成于交泰元年(显德五年,958)左右。[④] 至于《全唐文拾遗》中所收《赐陈况手札》、《赐周继诸金锄手札》、《答喻俨等手札》、《赐宋齐丘书》等年代皆难考定。唯有《让太子表》应作于交泰元年(显德五年)三月。[⑤] 然而,以上的这些官式文书或许都出于专书文书的朝臣之手,因此不能代表中主的创作。

其次,我们来看中主的诗。中主的诗存世的只有两首,以及残句三对,全登录在清圣祖(1654—1722)敕编的《全唐诗》(1706)中。[⑥] 其一为七言古诗:

游后湖赏莲花

蓼花蘸水火不灭,水鸟惊鱼银梭投;
满目荷花千万顷,红碧相杂敷清流;
孙武已斩吴宫女,琉璃池上佳人投。[⑦]

他以火红的蓼花与穿梭的银鱼以及红碧相杂的荷花和荷叶,共同铺造出一片色彩艳丽的夏天湖景。但是他在末句用典的杀气太重;他引用了春秋时代(前770—前256)孙武在练兵时所斩杀的吴王阖闾(前514—前496)后宫美女艳丽的脸庞,来比喻荷花的娇美,使人读来有毛骨悚然之感,甚至有人引以为是不祥之兆。[⑧] 但自宋代以来,已有

---

① 见司马光,《新校资治通鉴注》,卷293,页9548。
② 文见董诰等奉敕编,《钦定全唐文》,卷128,页1615上及页1616;事见马令,《南唐书》,卷4,页19。马令以为此事在保大十四年正月。但据司马光,《新校资治通鉴注》,卷294,页9586—9587,则定为显德五年(958)八月之事。
③ 司马光,《新校资治通鉴注》,卷294,页9582。
④ 文见董诰等奉敕编,《钦定全唐文》,卷128,页1615—1617;事见马令,《南唐书》,卷4,页20;陆游,《南唐书》,卷2,页14;夏承焘,《南唐二主年谱》,页32—33;司马光,《新校资治通鉴注》,卷294,页9580。
⑤ 司马光,《新校资治通鉴注》,卷294,页9580。
⑥ 见清圣祖御定,《御定全唐诗》,卷8,页157—158。
⑦ 清圣祖御定,《全唐诗》,卷8,页157。
⑧ 同上;又见清李调元,《全五代诗》,卷24,页382。

学者认为这首诗并非中主所作而是后主所写的。[①]

其二为七律体的《赏雪诗》，前有短诗："保大五年(947)元日大雪，同太弟景遂，汪(江)王景遏，齐王景逵(达)，进士李建勋，中书徐铉，勤政殿学士张义方登楼赋"[②]：

珠帘高卷莫轻遮，往往相逢隔岁华。春气昨宵飘律管，东风今日放梅花。

素姿好把芳姿掩，落势还同舞势斜。坐有宾朋尊有酒，可怜清味属侬家。

诗中的用字遣词清雅，提到中主与兄弟君臣同登高楼，在音乐声中，一面饮酒，一面欣赏雪中梅花的雅事。保大初年，南唐正值盛世，中主也心情怡畅，君臣同欢。至于他的七言残句："栖凤枝梢犹软弱，化龙形状已依稀"，据说是他10岁时咏竹的句子，但也有人以为这是烈主所作。[③] 他的两对五言残句，其一为"苍苔迷古道，红叶辞朝霞"，据传是刻于庐山百花亭。[④] 这两句全然写景：利用"苍苔"和"红叶"这两种强烈的色彩对比，描绘艳丽又凄迷的秋景。诗中不见愁与恨，只见形象之美及对仗之工，可能是他早年用心诗词的炼句。他的最后一对五言残句："灵槎思浩荡，老鹤倚崆峒"，则流露出强烈的失落感。此句作于他去世那年(961)，那时他已迁都到南昌，每望江北顾，便想起江北的失土以及向后周称臣纳贡的无限屈辱，因而忽忽不乐，深有所感而有此作。[⑤]

再次，我们来看中主的词。中主以词闻名后世，但由于作品多已散失，因此没有专集传世，存世的只剩下四阕。[⑥] 据南宋陈振孙的《直斋书录解题》所载，得知中主的词最早在南宋高宗绍兴末年(约1159—1162间)已与后主词合刊为《南唐二主词》。历

① 参见陈尚君辑校，《全唐诗补编》，册下，页1399。

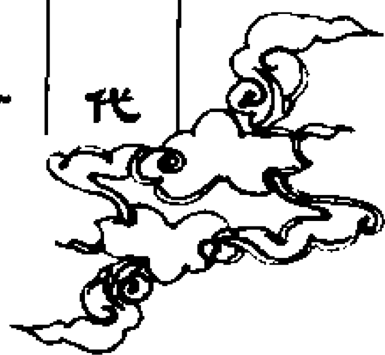
② 此事及此诗首先登录于郑文宝，《江表志》，卷2，页137—138之中；马令和陆游两人的《南唐书》都未载；但夏承焘在《南唐二主年谱》页26中，却说他依据陆游之书，又据其他各书，考订此为保大七年之事。

③ 清圣祖御定，《全唐诗》，卷8，页158上；又见李调元，《全五代诗》，卷24，页381，《前主李昇》条。

④ 同上。

⑤ 郑文宝，《江表志》，卷2，页137；清圣祖御定，《御定全唐诗》，卷8，页158上。

⑥ 虽然王国维又增补了两阕，但有人以为那两阕非为中主，而应为苏轼及晏殊的作品。见唐圭璋，《南唐二主词汇笺》，页23a—24a。



代学者对他们父子的词素有偏爱，多有翻刻。[1] 近代学者少有专论中主的词，而多半将他与后主词一同研究，据作者所知，大约有以下十一种专书，依时间顺序为：

1. 王国维校补，《南唐二主词》（收入《晨风阁丛书》，册 16，及《唐五代二十一家词辑》，1928）
2. 刘毓盘校辑，《南唐二主词》（《唐五代宋辽金元名家词集六十种辑》之一，1921）
3. 贺扬灵校，《南唐二主诗词》（上海：光华书局，1930）
4. 唐圭璋，《南唐二主词汇笺》（1937 年初版，台北：正中，1966 三版）
5. 王仲闻，《南唐二主词校订》（北京：人民出版社，1957）
6. 詹安泰，《李璟·李煜词》（北京：人民文学，1958）
7. 王次聪，《南唐二主词校注》（台北：世界，1965）
8. 付正谷、王沛霖，《南唐二主词析释》（天津：古籍出版社，1988）
9. 詹幼馨，《南唐二主词研究》（武汉：武汉出版社，1992）
10. 谢世涯，《南唐李后主词研究》（上海：学林，1994）
11. 杨敏如，《南唐二主词新释辑评》（上海：中国书店，日期不详）

就作者所曾读过的专书中，又以唐圭璋（1901—1990）的汇笺本最为详尽。以下作者试读中主词，并对他的词风稍加评论。

中主词中最有名的为两阕《浣溪沙》。其一为：

> 菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间，还与容光共憔悴，不堪看。
>
> 细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒，多少珠泪何限恨，寄阑干。[2]

词中流露出众芳芜秽，美人迟暮之感，一片惆怅无奈，令人惋惜难堪。其二为：

---

① 见詹安泰编注，《李璟·李煜词》，页 49—51，其中对二主词的历代版本予以介绍。

② 此据唐圭璋本，页 2b；李调元，《全五代诗》，卷 24，页 381 所载文字与此稍异，如“鸡塞远”作“清漏永”；“多少泪珠何限恨”作“簌簌泪珠多少恨”；又“寄阑干”作“倚阑干”。

手卷真珠上玉钩，依然春恨锁重楼，风里落花谁是主，思悠悠。

青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁，回首绿波三楚暮，接天流。[①]

词中以女子口气，写春愁孤独，空虚寂寞，思绪无端之苦。以上这两阕词借景写春愁秋恨，反映了中主寂寞无奈的内心世界与多情善感的个性。这两阕词原是中主在偶然中写成，赐给宫中擅于歌唱的伶人王感化的作品。中主过世后，王感化将它们呈献给后主，因此得以保全下来。[②]

其次为他的另外两阕词，分别为《应天长》：

一钩新月临妆镜，蝉鬓凤钗慵不整。风不静，层楼迥，惆怅落花风不定。

柳堤芳草径，梦断辘轳金井。昨夜更阑酒醒，春愁过却病。[③]

此阕以女子口气写闺怨，表达她内心寥漠，行动慵懒，在孤独的环境中喝闷酒及寂寞难眠的情景。又，《望远行》：

碧砌花光锦绣明，朱扉尽日镇长扃，余寒不去梦难成。炉香烟冷自亭亭。

辽阳月，秣陵砧，不传消息但传情。黄金窗下忽然惊，征人归日二毛生。[④]

此阕同样以女子的语气，描写她在春光明媚中，孤独无依，日则望朱扉长锁，夜则难以入梦，心中悬念良人远征之苦。

此外，王国维又补两阕《浣溪沙》，认为是中主的作品。其一为：

---

① 见唐圭璋本，页2a。

② 此事见载于马令，《南唐书》，卷25，页99—100，王感化传。

③ 见唐圭璋本，页1a，又，童养年在其《全唐诗续补遗》中，认为此首为后主所作。见陈尚君辑校，《全唐诗补编》，册上，页463。

④ 见唐圭璋本，页1a—2b。

风压轻云贴水飞，乍晴池馆燕争泥，沈郎多病不胜衣。

沙上未闻鸿雁信，竹间时有鹧鸪啼，此情唯有落花知。[①]

其二为：

一曲新词酒一杯，去年天气旧楼台，夕阳西下几时回。

无可奈何花落去，似曾相识燕归来，小园香径独徘徊。[②]

但是，唐圭璋认为这两件作品极可能分别为苏轼（1036—1101）和晏殊（991—1055）之作，并非中主所写。[③]

根据谢世涯的研究，中主词风有以下四个特色：一、字句灵活运用，无板滞生硬之感；二、章法多转折，而情感表达直接；三、言语爽利，不雕琢，常用白描口语；四、词风委婉哀怨，间有沉郁之气。[④] 以作者个人管见，中主词中所流露的那种凄然的心情，一则与他温和而消极的个性有关；另外则与他所处的环境有莫大的关联。由于南唐长年的战争压力以及后来因战败屈辱所引发的强烈挫折感，致使中主在他词中流露出来的已不是单纯的闲愁，而是在他内心深处一种难以排遣的寂寞、无奈以及面对时光的流逝和环境的变化所产生的无力感。就这一点来看，中主的词又和冯延巳的词有相当的类似性。[⑤]

词的起源与发展，一般以为始于中、晚唐的白居易（772—846）、刘禹锡（772—842）和温庭筠等人。五代盛行，以后蜀（934—965）赵崇祚和欧阳炯（896—971）搜集的《花间集》（939）为代表。集中收录了十八家词人，多为蜀人。十八家之中又以温庭筠与韦庄（836—910）两人为代表。[⑥] 温词婉约，多以客观语气，细腻地描写女子容颜

---

① 见唐圭璋本，页23a—b。李调元，《全五代诗》，卷24，页381—382，列此为中主的诗作。

② 见唐圭璋本，页23b—24a。

③ 见唐圭璋，《南唐二主词汇笺》，页23a—24a。

④ 参见谢世涯，《南唐李后主词研究》，页9—12。

⑤ 参见叶嘉莹，《温庭筠·韦庄·冯延巳·李煜》，《冯延巳》篇，页110—114。冯延巳词见冯延巳撰，王次聪重校，《重校阳春集》；又见郑骞，《从诗到曲》，页110—112。

⑥ 见赵崇祚，欧阳炯编，李一氓校，李若冰注，《花间集评注》；艾治平，《花间词艺术》。

与肌肤之艳丽以及景物摆设之精致,还有她们深闺无聊的相思之苦。韦词擅于直接抒情,多以主观用词表达真率的感情。他的作风影响到南唐的冯延巳、中主以及后主。[①]虽然中主词中仍然免不了沿用《花间集》那种以女子的语气来表达自己的情思,但是他的愁思忧闷已不止是言情,而似已触及人生虚无的本质问题,因而"能够带着直接的兴发感动的力量造成一种意境",并以此开创了南唐词的特色。[②]

4．奖励文风

在中主的教育和影响之外,他的诸子也多能诗文:长子弘冀曾有诗集[③];六子从嘉(煜,后主)更曾著《杂说》百篇,及诗词多首[④];七子从善(939—987)和九子从谦也都能诗。[⑤] 此外,诸王、朝中大臣和在野隐者能诗文的更不胜枚举,比较有名的有宋齐丘、韩熙载、冯延巳、李建勋、徐锴、徐铉、张佖、钟蒨、陈元裕、孟宾于、伍乔、孙咸、李中、唐希雅、陈陶、陈贶、江为和刘洞等一百多人。[⑥] 而君臣之间以诗词互相酬答与谐谑则为常有的事。最有名的是中主与冯延巳的例子:

> 冯延巳……著乐章百余阕,见称于世。元宗乐府辞:"小楼吹彻玉笙寒";延巳有"风乍起,吹皱一池春水"之句,皆为警册。元宗尝戏曰:"'吹皱一池春水'干卿何事?"延巳曰:"未若陛下'小楼吹彻玉笙寒'!"元宗悦……[⑦]

至于君臣一同宴游作诗相和也非稀奇之举,比如上述保大五年,中主自作《赏雪

---

① 关于温庭筠和韦庄词的研究,论著很多,参见郑骞,《从诗到曲》,页103—109;及叶嘉莹,《温庭筠·韦庄·冯延巳·李煜》;姜尚贤,《温韦词研究》;刘金城,《韦庄词校注》,其后附有夏承焘,《韦庄年谱》。

② 参见叶嘉莹,《温庭筠·韦庄·冯延巳·李煜》,页111。

③ 徐铉曾为他作《文献太子诗集序》,参见《骑省集》,卷18,页143。

④ 参见陆游,《南唐书》,卷3,页36;唐圭璋,《南唐二主词汇笺》;李调元,《全五代诗》,卷24,页383—388。详情将在另文专论后主的部分讨论。

⑤ 他们的作品见李调元,《全五代诗》,卷24,页388—389。

⑥ 参见马令,《南唐书》,卷7,页33—36,诸王传;又见李调元,《全五代诗》,卷24—39,页381—622。又,刘承幹,《南唐书补注》,卷15,页5b—6b,又补列南唐诗人十多人。

⑦ 马令,《南唐书》,卷21,页84。

诗》后，又命徐铉、李建勋和张义方和诗以进。[1] 徐铉在他的《骑省集》中便收了许多这类应制之作。[2] 而这些诗人彼此之间互有酬答，更有因为志趣相投，而结为诗社的例子。这种情形在烈祖时期已经发生，比如李建勋、沈彬和孙鲂等人，便曾结过诗社。[3] 如此，朝野崇尚文章，一片儒雅。南唐文风鼎盛的情况超过同时各国。作者根据李调元《全五代诗》一书中所辑，统计得南唐诗人至少一百人，作品至少 1031 首以上，为当时各国之冠，下列简表可以为证[4]：

国　别	诗人	作品	卷	页
后梁(907—923)	59	777	1—8	1—147
后唐(923—936)	33	274	9—11	149—199
后晋(936—946)	12	32	12	201—212
后汉(947—950)	9	74	13—14	213—240
后周(951—960)	29	234	15—17	241—294
吴(902—937)	27	424	18—23	295—380
南唐(937—975)	103	1031	24—39	381—622
前蜀(907—925)	47	1026	40—56	623—860
后蜀(934—965)	43	220	57—60	861—918
南汉(917—971)	24	42	61	919—931
楚(927—951)	60	243	62—65	933—989
吴越(907—978)	49	636	66—74	991—1134
闽(909—944)	31	940	75—87	1135—1331
荆南(925—963)	12	812	88—79	1333—1477
北汉(951—979)	4	38	100	1479—1488

至于大臣中博通经史的儒者更不计其数，比较有名的如游简言、常梦锡、孙晟、韩熙载、陈乔、钟谟、高越、江文蔚、孙鲂、徐锴、徐铉、汤悦和萧俨等人。[5] 以上这些南唐诗人和学者的著作，有许多在北宋时期还流传于世，且在 1041 年被欧阳修(1007—

① 郑文宝，《江表志》，卷 2，页 137—138。

② 见徐铉，《骑省集》，卷 21，页 162—164。

③ 见马令，《南唐书》，卷 13，页 58，孙鲂传。

④ 此据李调元，《全五代诗》统计所得。由于李书未将作家的诗与词严加区分，而都同列一处，因此本表所称"诗人"乃泛指能诗与词的文人。

⑤ 见诸人传记，载于马令，《南唐书》，卷 10，页 45(常梦锡)；卷 13，页 56—57(韩熙载)；通卷，页 57—58(江文蔚，高越，孙鲂)；卷 14，页 62(徐锴)；卷 22，页 81(萧俨)；卷 23，页 94(徐铉)，页 95(高越)。

1072）和王尧臣（1001—1056）收编在《崇文总目》中。[①]

5. **设学与贡举**

在奖励诗文创作之外，中主也有计划地推行儒家教育，具体的措施包括学校的设立和贡举的举行。南唐学校的设立始自烈祖时期。当时缺书，因此多向国内私人藏书者征集，这可从《南唐书》鲁崇范传中得知：

> 鲁崇范庐陵人也，灶薪不属而读书自若。烈祖初建学校，丁乱世，典籍多阙，旁求诸郡。崇范虽窭，九经、子、史世藏于家。刺史贾皓就取进之。荐其名，不报。皓以己缗偿还其值。崇范笑曰："坟典天下公器，世乱藏于家，世治藏于国，其实一也，吾非书肆，何估直以偿耶？"却之……会皓赴阙，与崇范俱至金陵，表荐之，召试东宫，授太子洗马……元宗即位，尤重之，除东宫使，卒于仕。[②]

所设的学校包括秦淮河畔的国子监、国子学、庐山的国学以及地方州学。[③] 庐山国学，设于烈祖升元四年（940），为当时讲学、授徒和作育人才的书院。[④] 保大时期主持金陵国子监的有"祭酒"何溥，"司业"江梦孙和钟谟；主持国子学的有"国子博士"陈觉和周惟简等，主持庐山国学的先有"洞主"李善道，后主时代则有"国子助教"卢绛和朱弼等人。[⑤] 南唐偏安江南，维持三十多年的安定，有计划地设学育才，这种重视文教的措施，远较其他各国为先进，影响所及，使南唐社会教育敦睦祥和。马令对此深为赞许：

> 呜呼！学校者国家之矩范，人伦之大本也。唐末大乱，干戈相寻，而桥门壁水

---

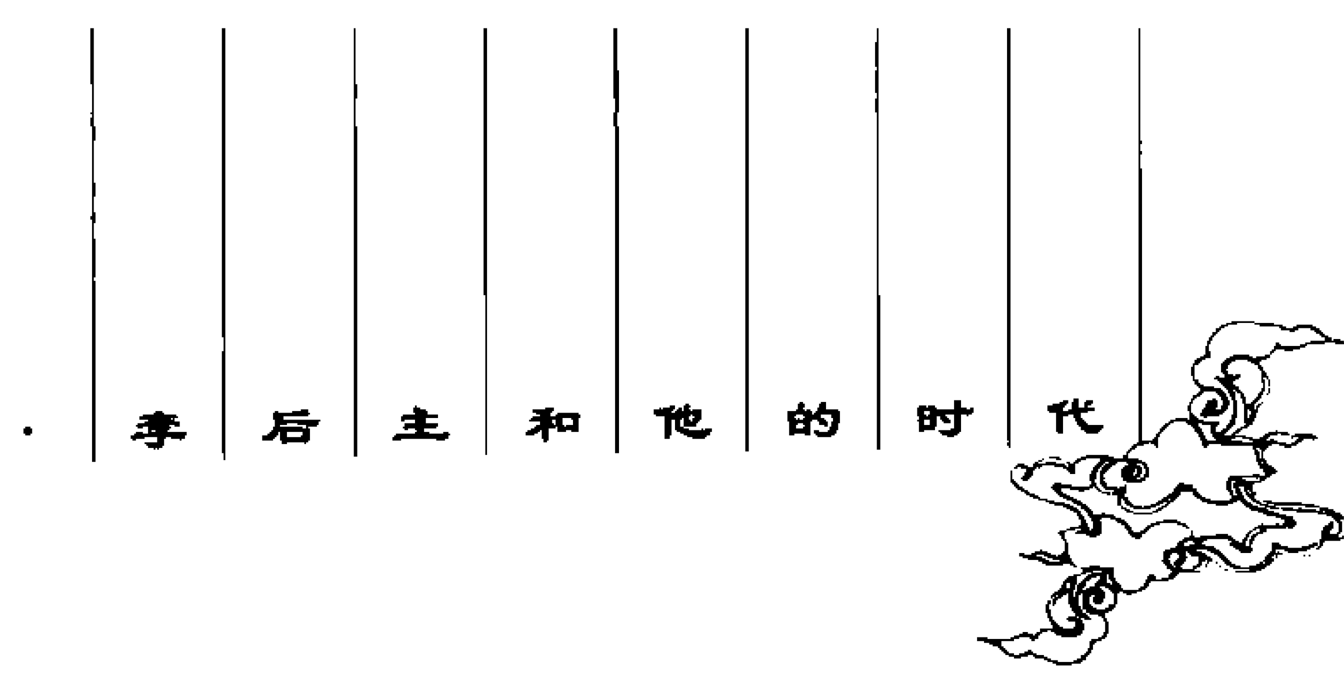
① 参见王尧臣等编次，钱东垣等辑释，《崇文总目》，页331、351、352、356、357、364、371、380。

② 马令，《南唐书》，卷18，廉隅传，页73。

③ 参见高明士，《五代的教育》，南唐部分见页25—27。又见任爽，《南唐史》，页76、77。

④ 据刘承幹，《南唐书补注》，卷15，页6a—b："白鹿洞书院……在南康府北、庐山五老峰下。唐贞元中洛阳人李渤与其兄涉隐居九江，读书于此……南唐升元中即其地建学置田，号曰庐山国学……"又见《中国书院史话》，页1—2。又见无名氏，《南唐史》，《学校与贡举》条，页181—196。

⑤ 参见高明士，《五代的教育》，页27；又见马令，《南唐书》，卷22，页88—89，卢绛传；卷23，页91—92，朱弼传。



鞠为茂草。驯至五代，儒风不竞，其来久矣！南唐跨有江淮，鸠集坟典，特置学官，滨秦淮开国子监。复有庐山国学，其徒各不下数百。所统州县，往往有学。方是时，废君如吴越，弑主如南汉，叛亲闽、楚，乱臣贼子无国无之。唯南唐兄弟辑睦，君臣奠位，监于他国，最为无事，此亦好儒之效也……[①]

马令认为烈祖时期还没设贡举，取才之法较为灵活，主要为献书考试。他在张延翰(884—940)的传中说得很清楚：

(烈祖)时贡院未备，士有献书可采者，随即考试，公平详审，士论美之。(延翰)兼知选事，吏不容奸，畏之如神明。进擢孤寒，不附贵势。[②]

但任爽认为烈祖时期取士途径已兼采资荫、献策考试和贡举等三种方法。也就是说贡举已行于烈祖之时。[③] 或许贡举在烈祖时可能并未定期举行。到了中主保大十年(952)之后，才定期举行，直到南唐灭亡(975)为止，成为取才的主要途径。总之，中主由于爱好文学，取士难免偏好此道，朝中大臣能文学者，多得重用。据《资治通鉴》：

唐主好文学，故熙载、冯延巳、延鲁、江文蔚、潘佑、徐铉之徒，皆至美官……当时唐之文雅于诸国为盛，然未尝设科举，多因上书言事拜官。[④]

到了保大十年(952)，中主才正式下诏设科举，由江文蔚(901—952)掌理此事，以为取才来源。然而，此事才开始一年，却因权臣反对一度中止：

① 马令，《南唐书》，卷23，页91。
② 马令，《南唐书》，卷10，页47。
③ 参见其《南唐史》，页77—79。
④ 司马光，《新校资治通鉴注》，卷290，页9474。

至是，使命翰林学士江文蔚知贡举……时执政皆不由科第，相与沮毁，章罢贡举……[①]

次年，由于徐铉力争，言“贡举初设，不宜遽罢，乃复行之”[②]。于是才又在第二年（保大十二年，954）二月命朱巩知贡举。[③]

由以上贡举之罢设过程，又可看出中主一朝党争的现象：赞成贡举的，多为原属中原进士出身后来投奔南唐的儒者，包括主试者江文蔚。他原本是“后唐长兴（930—933）中举进士，为河南府巡官。避权势，有高才”[④]。还有韩熙载，他本是“北海人也。弱冠擢进士第……同光（923—924）末……奔于吴”[⑤]。韩熙载后来也曾主持过贡举，舒雅便是他取为第一的进士。[⑥] 而反对贡举的当朝“执政”多为“不由科第”的江南当地人，包括了宋齐丘和冯延巳等人。宋齐丘被任用是由于他善于谋略，因此权重于烈祖和中主两朝。冯延巳之得权是因他擅于文辞，因此烈祖命他陪侍中主，以此缘故，后来才在中主朝为宰相。这些非由科举出身的人，恐惧将来新进人才会经由科举和反对党相结合，而与他们抗衡，因此极力设法制止。但此事最后还是赞成派胜利。

科举终于在南唐实行。此后，一直到南唐灭亡的二十三年之间（952—975），总共举行了十七次贡举，选取进士及第者九十三人，九经一人。[⑦] 在这种情况下，选拔出来的南唐较有名的进士，在中主朝有伍乔、张洎、宋贞观；后主朝则有舒雅和丘旭等人。[⑧] 按唐亡后，科举在中原五代各朝仍有举行；而十国中的后蜀也设有学校。[⑨]

---

① 司马光，《新校资治通鉴注》卷290，页9474。又此年得进士王克贞等三人及第，参见吴任臣，《十国春秋》，卷16，页12b。

② 见司马光，《新校资治通鉴注》，卷291，页9498。

③ 见吴任臣，同上书。

④ 见马令，《南唐书》，卷13，儒者传，页57。

⑤ 马令，《南唐书》，卷13，页156。

⑥ 马令，《南唐书》，卷22，页88。

⑦ 李焘，《续资治通鉴长编》，册314，页231。又进士人名，据《江南通志》载十名，《江西通志》载七名，参见刘承幹，《南唐书补注》，卷3，页22a—b，及卷15，页8—11a；南唐又设有童子科，参见同书。又见无名氏，《南唐史》，页181—196，《贡举》条；伍伯常，《南唐进士科考述》。

⑧ 诸人传记，参见马令，《南唐书》，卷14，页59—62；卷22，页88；卷23，页93。

⑨ 分别见司马光，《新校资治通鉴注》，卷290，页9474；卷291，页9491。



南唐则兼而有之，可见其文化建设的积极与成就。如此，南唐儒学在上行下效，又配合学校教育和科举制度的推展下，达到盛况。南唐的文风璀璨，是五代十国之中文化程度最高的地区，几乎可以比美中唐盛况。马令在《南唐书·儒者传》的序文中，对此特别赞誉。

6. 妙解音律

在这里所谈的"音律"是指纯艺术娱乐性质，而不包括宗庙祭典的音乐。中主"善晓音律"①，而且对乐器相当有研究。他曾因为亲理乐器，而被烈祖怒责，以为将为人君的他，不应费心思在那种雕虫小技之上。② 中主自己也珍藏名贵的乐器，比如一具自东汉蔡邕(133—192)时留下来的稀世古琴，名为"烧槽琴"或"焦尾琴"。后来因后主的大周后(936—964)"尤工琵琶，尝为寿元宗(中主)前。元宗叹其工，以烧槽琵琶赐之"③。这把琵琶在大周后去世(964)后仍流传于世，到宣和(1119—1125)年间还在，后来在靖康之乱(1127)后才失落。④ 此外，在这方面具有才华的人，也吸引中主的兴趣，如"李冠，善吹中管，尝预宋齐丘夕宴，当坐吹嘘，声韵悠扬，清入霄汉。元宗闻其名，属闽、楚多故，戎务日繁，不获召见"⑤。

总之，上有好者，下必甚焉。此时南唐的乐舞之风相当盛行。大臣之中也有善解音律的，如韩熙载便是"审音能舞"之人。⑥ 而许多达官贵人也多耽于此，甚至发展成糜烂的生活方式(这点本文稍前已经讨论过)。而今存最有名的《韩熙载夜宴图》(图2-6，2-7)中所描绘的许多乐舞场面，正好反映这一时代的风尚。⑦

---

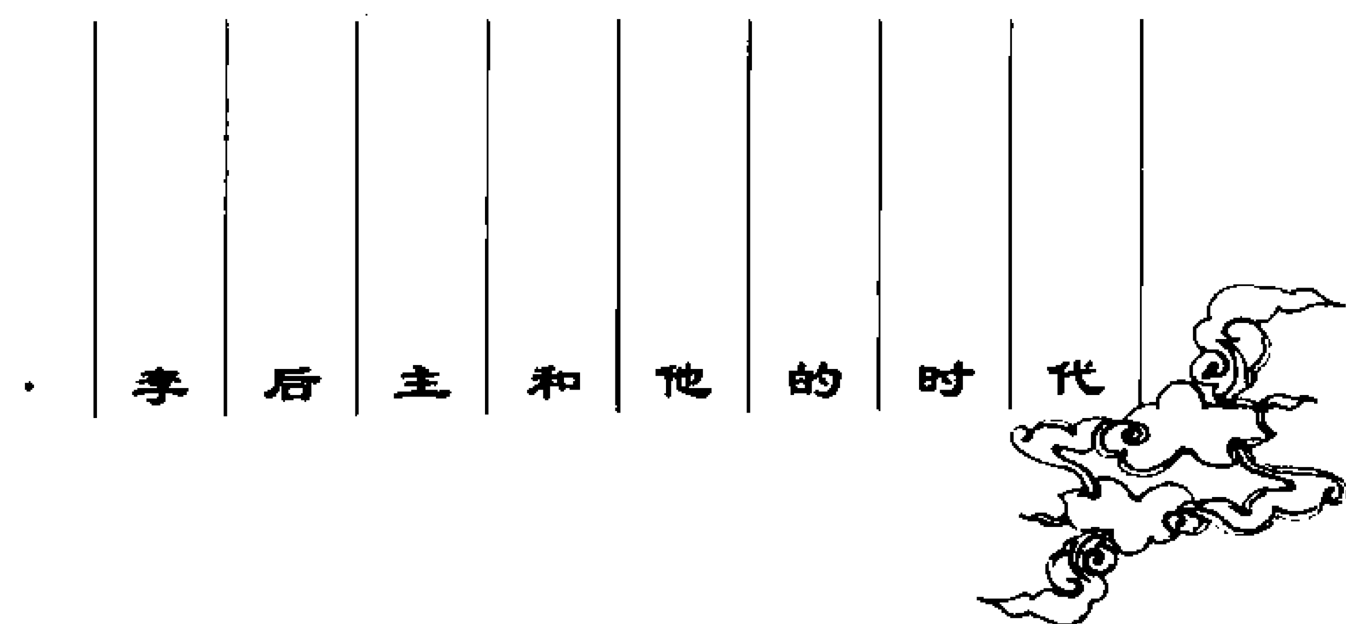
① 见郑文宝，《江表志》，卷2，页135。
② 见无名氏，《江南余载》；又见马令，《南唐书》，卷6，页27，种夫人传。
③ 马令，《南唐书》，卷6，页28；陆游，《南唐书》，卷13，页73。
④ 参见夏承焘，《南唐二主年谱》，页30。
⑤ 马令，《南唐书》，卷24，页96。
⑥ 马令，《南唐书》，卷13，页57。
⑦ 今本《韩熙载夜宴图》藏于北京故宫博物院，原传为南唐顾闳中所画，学者所见各有不同。余辉以为可能是南宋院画家在1233年之前的作品，参见其《〈韩熙载夜宴图〉卷年代考——兼探早期人物画的鉴定方法》。又见陈葆真，《南唐绘画特色与相关问题的探讨》，本书第五章，页263—280。



图 2-6　(传)顾闳中(活动于10世纪中期),《韩熙载夜宴图》,局部,绢本设色,北京故宫博物院。



图 2-7　(传)顾闳中(活动于10世纪中期),《韩熙载夜宴图》,局部,绢本设色,北京故宫博物院。



后代画家所作与北京故宫本相关的《韩熙载夜宴图》还有三本,包括传王振鹏(活动于15世纪前期)所画的手卷本(藏处不明);传唐寅(1470—1524)所画的两本:一为手卷(图5-14,重庆市博物馆);一为立轴(台北故宫博物院)。这三件作品的人物图像和家具造型都依据北京本而加以繁复化。虽然三者在构图上和场次顺序上都曾经自行调整更易,并非是北京本的忠实摹本,但总体上仍可看做是依据北京本而画的创作本。另外,与北京本系统不相干的还有一件《韩熙载夜宴图》的残本,保留的是原构图的最后一段(图5-15,台北故宫博物院)。该卷中的韩熙载画像虽然也戴典型的高帽,但是须发皆白,与上述四件所见的韩熙载肖像造型差异极大;而且画中的仕女发型多鬟,体态丰腴,身着低胸内衣,高腰长裙,外套窄袖上衣,属于唐末五代衣饰;图中的屏风家具造型也相当朴素简单。整体看来此卷的人物和器物造型与北京本的系统大异其趣。虽然它可能也是一件摹本,但所依据的祖本作成的时间应该早于现在的北京本。[①]

7. 擅长书法

中主擅长书法,师承羊欣(370—442),十得八九。[②] 他能作隶、楷和草书等不同书体。可惜的是,随着南唐的灭亡,他的书迹也多不存。北宋徽宗(1082—1135)时,内府仅藏有他的正书一件。[③] 此外,仅有前述的几件石刻碑文幸能传世,如《祭悟空和尚文》(951)和《四祖塔院疏》(955)等。[④] 正楷和篆、隶大多用于正式场合,如前述中主

---

① 著录中另有多本《韩熙载夜宴图》,参见徐邦达,《古书画伪讹考辨》,上卷,页156—161;关于传王振鹏所画的手卷本的图版,参见原田谨次郎编《支那名画宝鉴》(东京:大冢巧艺社,1936),页292;传唐寅所作的立轴本图版,参见台北故宫博物院编委会,《故宫书画图录》(台北故宫博物院,1991),册7,页17;传唐寅所作的手卷本图版,参见中国古代书画鉴定组编,《中国古代书画图录》(北京:文物出版社,1997),册17,页172;台北故宫所藏宋人画残卷本的图版,参见《故宫书画图录》(台北故宫博物院,1995),册15,页10—108。又,关于存世几本《韩熙载夜宴图》的研究,参见李婉甄,《〈韩熙载夜宴图〉不同版本间的关系》,未刊稿(台湾大学艺术史研究所硕士班学期报告,2006/07/03)。

② 陆游,《南唐书》,卷13,保仪黄氏传,页74。

③ 即《边镐奏状》,参见《宣和书谱》,四库全书本,页234;孙岳颁,《御定佩文斋书画谱》,册823,页135。

④ 据南唐陈思所记,在浙江台州有一石刻书《杜牧九日登高诗》,托名为中主所作,当时已有学者辨其为伪。参见陈思,《宝刻丛编》,卷14,页410;阙名,《宝刻类编》,卷1,页591。

为悟空和尚所作的"祭文"以及为四祖塔院所作的"疏",即以楷书写碑文,而以篆书题碑额(前者碑额为韩熙载所纂)。但是草书则多为即兴之作。中主擅写草书,态度轻松自然。他有时甚且容许臣下在他的作品之后模仿他的书法作字:

> 李家明庐州西昌人,诙谐敏给,善为讽辞。元宗好游,家明常从……家明母死,未葬。会元宗乘间书草书于便殿,家明绐曰:"臣窃署字,与之不疑。"元宗以麻纸大押字命试学焉。家明辄于草字上署曰:"宜州上供库支钱二百缗付李家明葬母。"元宗大笑,因以赐焉……①

中主习书,自是受到烈祖影响。他也继承烈祖的图书和书法收藏。在他的不断搜求古迹之下,"宫中图籍万卷,钟、王墨迹尤多"②。他并在这些珍贵的收藏品上,钤上他的收藏印记,包括"合同"及"集贤院"印。③ 这种讲究书法技能,以及收藏图籍的风气,在南唐也相当普遍。当时的大臣中,也有许多擅于书法,如韩熙载"能分书及画,名重当时";又如徐铉、徐锴、常梦锡、王文秉(炳)和孟拱辰等人。他们的书法到南宋时还保存在许多石刻碑文上。④ 由于朝中重视书法,因此,书法也成了政治游戏的一部分,如冯延巳擅书却不惜自贬身价,以阿谀根本不擅书却又目中无人的宋齐丘:

> 齐丘为文有天才而寡学……自以古今独步,书札不工,亦自矜衒,而嗤鄙欧、虞之徒。冯延巳亦工书,远胜齐丘,而佯为师授,以求媚齐丘,谓之曰:"子书非不善,然不能精,意往往似虞世南……"⑤

又有沙门因擅长文章与书法而授官的,如僧应之:

---

① 马令,《南唐书》,卷25,页99。

② 陈彭年,《江南别录》,页128;马令,《南唐书》,卷6,页31;陆游,《南唐书》,卷13,页74。

③ 见刘道醇,《五代名画补遗》,页5a—b,《竹梦松》条。

④ 分别见马令,《南唐书》,卷13,页57;及陈思,《宝刻丛编》,卷15,页449—451、453、457。

⑤ 马令,《南唐书》,卷20,页81,宋齐丘传。

> 能文章，习柳氏笔法，以善书冠江左。初举进士，一黜于有司……遂学为浮屠。保大中授文章应制大德……①

至于私人藏书风气亦盛，如前述的鲁宗范藏九经和子、史诸书于家，因烈祖始设学校而献出，因此中主对他特别礼遇。又、当时有一些北方来归的隐士、学者，除了自己著书之外，往往有重要的藏书，如朱遵度、郑元素、陈褒和陈贶等人②：

> （朱遵度）本青州书生，好藏书。高尚不仕，闲居金陵，著《鸿渐学记》一千卷，《群书丽藻》一千卷，《漆经》数卷，皆行于世……③

隐者郑元素更藏有古书千余卷。最重要的是，他拥有出自唐太宗（599—649）昭陵中的许多前代图书及钟、王墨迹：

> （郑元素）京兆华原人也……避乱南游，隐于庐山青牛谷，高卧四十余年……构椽剪茅，于舍后会集古书殆至千余卷。元素，温韬之甥也，自言韬发昭陵，从埏道下，见宫室制度闲丽，不异人间。中为正寝，东西厢列石床，床上石函中有铁匣，悉藏前世图书、钟、王墨迹，纸墨如新。韬悉取之。韬死，元素得之为多。④

这些藏书和墨迹不论它们的流传和应用效率的高低，它们的存在，反映了南唐社会文化资源的丰富。

中主珍爱所藏历代书迹。为便于学习临摹，他曾在保大七年（949）十二月"命仓曹参军王文炳摹勒古今法帖上石"⑤。陶宗仪（1316—?）认为这应是《保大帖》。它与

---

① 马令，《南唐书》，卷26，页102。
② 参见高明士，《五代的教育》，页33、35。
③ 郑文宝，《江表志》，卷2，页138。
④ 马令，《南唐书》，卷15，页65。又郑元素隐居处见吴宗慈，《庐山志》，卷4，页502；卷9，页805。
⑤ 吴任臣，《十国春秋》，卷16，页9b。

后主时命徐铉刻的《升元帖》，成为著名的南唐二帖。它们后来成为北宋太宗淳化三年(992)命王著所刻的《淳化阁帖》的依据，也就是中国历代法帖的祖本。[①] 清(1644—1911)初姜绍书认为石刻书迹早行于上古及秦(前221—前207)、汉时代(前206—后220)，但字迹较大，且多见于碑碣与摩崖；像拓本式可以装订成册，供案头欣赏和学习的帖刻，则始自南唐。[②]

其实，以木板刻经、刻书和刻画像的风气，在唐代中期和五代之间已经盛行。英人斯坦因(Aurel Stein)在1908年从敦煌藏经洞中拿走的一卷木板刻印《金刚经》，上面纪年为"唐懿宗咸通九年(868)"；另一件《毗沙门天》画像，上面纪年为"后晋开运四年"(天福十二年，947)。[③] 此外，五代时中原的后唐明宗(867—933)也曾命属下校九经，刻板印行。因此，虽处乱世，但九经的流布相当广。[④] 又，保大十一年(953)，在四川的后蜀也因兴办学校而刻板印九经，以应教学所需。[⑤] 可知中唐以来雕版印刷书籍和经帙的风气逐渐流行。南唐此时摹刻书法上石，印制法帖，以供案头研习、欣赏和临摹，一方面可以看做是时代潮流之所趋，另一方面更可看出南唐之重视书法的程度，可以比美中原和四川之重视佛、儒二家经典。

8. 赞助绘画

中主不会画，但是个热心的赞助者。南唐的绘画在他和后主的支持与推动下蓬勃

① 后主时因已奉宋正朔，南唐已无年号，故所刻法帖用烈祖"升元"之名。关于南唐二帖及《淳化阁帖》的关系，参见林志钧，《帖考》，页1—14、15—31，又见何碧琪编，《秘阁皇风——〈淳化阁帖〉刊刻1010年纪念论文集》。此外，传南唐又曾刻《澄清堂帖》。今传之《澄清堂帖》都为王羲之书法，它曾入清高宗收藏，参见台北故宫博物院编，《秘殿珠林石渠宝笈续编·石渠宝笈(二)》，页1127。但学者多认为此帖并非南唐所刻。见林志钧之论及参见容庚，《〈澄清堂帖〉考》，《文物》，页11；蒋文光关于《澄清堂帖》的说明，收于史树青编，《中国历史博物馆藏法书大观》，卷7，页7。

② 见姜绍书，《韵石斋笔谈》，卷下，页107。

③ 这两件作品都藏于伦敦的大英博物馆，图版见于 Roderick Witfield, *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum*, vol. 2, Figs. 144, 153.

④ 事见司马光，《新校资治通鉴注》，卷291，页9495。

⑤ 同上书，卷291，页9491。



发展。有关中主的画像已于前面讨论过，不再赘述。[①] 至于现在北京故宫博物院所藏那幅传为周文矩所作的《重屏会棋图》，据单国强先生的说法，认为应是宋人摹本。[②]此图纵非原本，但必有所根据，因此可以看出中主形貌的大概。原本经南宋王明清比对庐山圆通寺的中主肖像，发现丝毫不差。这类描写帝王闲居燕乐的纪实之作，有如今日的摄影存真，在当时十分普遍。就如前面谈过的，保大五年(947)元日大雪，中主与诸弟赏雪赋诗，当时便召来一群画家为他们的宴乐图写纪胜：

> 保大五年元日大雪。上诏太弟以下登楼展燕，咸命赋诗。令中使就私第赐李建勋。建勋方会中书舍人徐铉、勤政殿学士张义方于浮亭，即时和进。元宗乃召建勋、义方同入，夜艾方散。侍臣皆有图有咏。徐铉为前后序。太弟以下侍臣、法部、丝竹，周文矩主之。楼阁、宫殿，朱澄主之。雪竹、寒林，董元(源)主之。池沼、禽鱼，徐崇嗣主之。图成、无非绝笔……[③]

可惜文中未提到底是哪个画家为中主写真。要到北宋郭若虚的《图画见闻志》中才说画中主真容的是高冲古。[④] 由此看来，这些画家当必供职宫廷，因此才能随传随到。

依作者的观察，这群画家的身份共属两种：一为隶属翰林院的专业画家，也是后代习称的画院画家；一为本职属低阶朝官而兼能绘画者，如董源(962 卒)便是。以下我们先看画院画家的问题。一般人认为南唐已有画院，他们主要根据的证据是赵幹的《江行初雪》图卷上，传说是李后主所题："江行初雪，画院学生赵幹状"[⑤]。但是，南唐

---

① 参见 Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Paining*, pp. 102-128, esp. 81-82。但依品质而言，此本较差。笔者认为它可能是一明代摹本。

② 陈彭年，《江南别录》，页 124；又，吴任臣，《十国春秋》，卷 16，页 1a，以为此时中主管拜驾部郎中，而非尚书郎。

③ 郑文宝，《江表志》，卷 2，页 137—138；无名氏，《江南余载》，页 158；吴任臣，《十国春秋》，卷 16，页 6。又，此事夏承焘曾加考辨，认为是发生在保大七年，参见其《南唐二主年谱》，页 26。又见清圣祖御定，《全唐诗》，卷 8，页 158。

④ 见郭若虚，《图画见闻志》，卷 6，页 91，《赏雪图》条。

⑤ 图现藏台北故宫博物院。题记参见台北故宫博物院编纂委员会编，《故宫书画录》，册 2，卷 4，页 17。此题记传说是李后主所写。参见本书第三章第二节相关部分。

画院的情形如何，却无其他资料可查。作者以为南唐画院是隶属于翰林院之下的一个小单位，开始运作于烈祖升元年间。原来翰林院起源于唐代，开始时收编了各种伎艺之士，包括词学、经术、冶炼、僧道、卜祝、艺术、书弈等等。唐玄宗开元二十六年（738）正式称呼供职于翰林院的这些伎艺人士为“翰林学士”。但是，其中那些擅于词学之士由于专司文辞，在禁中起草诏命，参与机要，自觉身份日趋重要，不屑与其他伎艺杂流同处，因而独立为“学士院”。其他伎艺之流则仍属翰林院，而画家便是其中一部分成员。[①] 烈祖在建国后，典章制度一仍唐旧，这方面也承袭旧法。可知南唐的画院画家是属于翰林院的编制。他们的职责包括为皇室和朝廷作画。升元年间翰林院有契丹入贡的事：

> 升元二年（938）……八月丁亥，契丹主遣梅里禘卢古来聘……是岁契丹主之弟东丹王亦遣使以羊马入贡……于是翰林院进《二丹入贡图》。诏中书舍人江文蔚作赞以美之。[②]

上述保大五年画中主赏雪图的画家大多是画院画家中的佼佼者。他们的资料分别见于北宋三部重要的画史中：刘道醇的《圣朝名画评》（1059），郭若虚的《图画见闻志》（1074）及徽宗敕编的《宣和画谱》（约1120）。其中高冲古与高太冲应为同一人：

> 高太冲，江南人，工传写，事李中主为翰林待诏，尝写李中主真，得其神思。[③]

其他画家如周文矩，他曾任烈祖、中主和后主三朝的翰林待诏：

---

① 关于翰林学士的演变，参见杨果，《翰林学士与宋代政治初探》，特别是页49—51。

② 吴任臣，《十国春秋》，卷15，页7b—8a。

③ 郭若虚，《图画见闻志》，卷3，页48；此与同书卷6，页91，《中主赏雪图》的高冲古所言之事相同，二人应当为同一人而用名不同。



周文矩,建康句容人,美风度、学丹青,颇有精思。仕李煜为待诏,能画冕服、车器、人物、子女。伪升元中,命图南庄,最为精备。开宝中,煜贡之,藏于秘府,为上宝重。①

朱澄,事江南为翰林待诏,工画屋木。李中主保大五年,尝令与高太冲等合画《雪景宴图》,时称绝手。②

徐崇嗣、崇勋,熙之孙也,善画草虫、时果、花木、蚕䘌之类,尤喜为连树及坠地枣,备得形似,无有及者。士大夫谓二徐有祖之风。③

董源,字叔达,钟陵人,事南唐为后苑副使,善画山水。水墨类王维,着色如李思训。兼工画牛、虎。肉肌丰混,毛毳轻浮,具足精神,脱略凡格……④

这其中比较特别的是董源。他的官衔是"后苑副使",不属于翰林院。他的本职应是宫廷中位阶较低的官,但又以擅长绘画闻名,并非专职的院画家。与董源这种情形类似的,还有当时的著名画家竹梦松,他的官职是"东川别驾",但也兼事绘画:

竹梦松,建康溧阳人,亦潜心绘画,长于人物子女,洎宫殿景致。仕伪南唐李璟为东川别驾。予尝于判太原府侍郎王公第,见梦松画春景士女一轴。(上有璟伪"合同"印,及"集贤院"印记并存焉。)其布景命意,绰约体态,得周昉之格。⑤

---

① 刘道醇,《圣朝名画评》,卷1,页8a—b;又见郭若虚,《图画见闻志》,卷3,页42;卷6,页91,《中主赏雪图》条,又见《宣和画谱》,卷7,页69—71。

② 郭若虚,《图画见闻志》,卷4,页64。

③ 刘道醇,《圣朝名画评》,卷3,页4a—b;又见郭若虚,《图画见闻志》,卷1,页13;卷4,页51;卷6,页88,页91中记其参与《中主赏雪图》事;另见《宣和画谱》,卷17,页209—213,此处"崇勋"作"崇矩",异于他书。

④ 郭若虚,《图画见闻志》,卷3,页37;卷6,页91记其参与《中主赏雪图》之事;又见《宣和画谱》,卷10,页111—113。

⑤ 刘道醇,《五代名画补遗》,页4b—5a。

类似情形在当时朝臣中也很多，比如宰相孙晟、韩熙载及江彬等人。不过由于这些朝臣，身居高官，身份不同，又他们以画为遣兴之作，更不像院画家那般应制作画：

> （孙晟）好学，有文辞，尤工于诗。少为道士居庐山简寂宫。尝画唐诗人贾岛像置于屋壁，晨夕事之。①

又如韩熙载的"分书与画名重当时"②以及烈祖时文人江彬曾献《画山水诗》，烈祖授他校书郎的官职，或许沈彬也能画。③

除上述这些画家之外，活动于中主时期的南唐画家还有以下数人：

> 曹仲元，建康丰城人，少学吴生，攻画佛及鬼神，仕伪南唐李璟为待诏。仲元凡命意搦管，夺吴生意思，时人器之。仲元后乃顿弃吴法，自立一格，而落墨致细，傅彩明泽，南州士人咸器重之。后璟尝命仲元画宝志公石壁，冠绝当时，故江介（左）远近佛庙神祠尤多笔迹。④

> 陆晃跌，嘉禾人，性疏逸，不修人事，好交尚器。每沉湎于酒，亦善丹臒。多画村野人物。凡酒兴倩逸，遇笔挥洒，出于临时，略不预构，故妍丑互出。或在绝格，或入末品。时伪南唐李璟常闻晃名，欲召之。会侍者谮之，以谓晃好把酒歌舞，无臣子之礼。璟由是疏远之。⑤

> 陶守立，池阳人。江南李后主（应为中主）保大间应举下第，退居齐山。以诗

① 马令，《南唐书》，卷16，页68。

② 马令，《南唐书》，卷13，页57。

③ 马令，《南唐书》，卷15，页63，《江彬》条。又，孙晟、韩熙载及江彬能画之事，陆游，《南唐书》，皆不载。

④ 刘道醇，《五代名画补遗》，页4a；又类似传记，参见郭若虚，《图画见闻志》，卷1，页12；卷2，页31；《宣和画谱》，卷3，页32—33。

⑤ 刘道醇，《五代名画补遗》，页5b；陆晃传又见于郭若虚，《图画见闻志》，卷2，页31—32。



笔丹青自娱，工画佛、道、鬼、神、山川、人物，至于车马、台阁、笔无偏善。尝于九华草堂壁画《山程早行图》，及建康清凉寺有《海水》、《李后主》，金山水阁有《十六罗汉像》，皆振妙于时也。[①]

此外又有李景道和李景游，两人都是南唐皇室成员：

(李景道)伪主李升之亲属……景道善丹青，而无贵公子气，盖亦余膏剩馥所沾丐而然……

(李景游)伪主李升之亲属，与景道其季孟行也。一时雅尚，颇与景道同好。画人物极胜……璟嗣升，而诸昆弟皆王，独景游不见封。其画世易罕得其本。[②]

以烈祖诸子名字都取"景"字来看，景道和景游应当与中主(原名景通，登基后改名璟，958年后改为景以避周世宗之父讳)同辈。但两人都不见于正史，依此情况推论，他们或为烈祖的侄辈也未可知。

总之，中主时代由于君主好艺，而戚属效从，是以画家辈出。综观以上资料，得知中主时代的画家身份包括皇亲、大臣及画院画家，当然在这之外，还有民间画家(由于资料从缺，不易考证)。总计知名者至少有以上的十五人。可惜他们的作品多已佚失，其中虽有少数存世，但是本身又有真伪的问题待考，由于牵涉的层面太广，又限于篇幅，因此作者将俟来日另外撰文讨论。

以上是作者综合史料所见的南唐中主：一个个性充满矛盾的谦谦君子。就本质上而言，他是天生的艺术家，成功地领导当时的文艺活动，在各方面提升了南唐的文化建设。但是，从角色上来看，环境使他扮演南唐的皇帝，他无法胜任的结果，成了失败的政治家，把南唐带到衰亡的边缘。艺术与政治两者在本质上是完全冲突的：艺术贵于

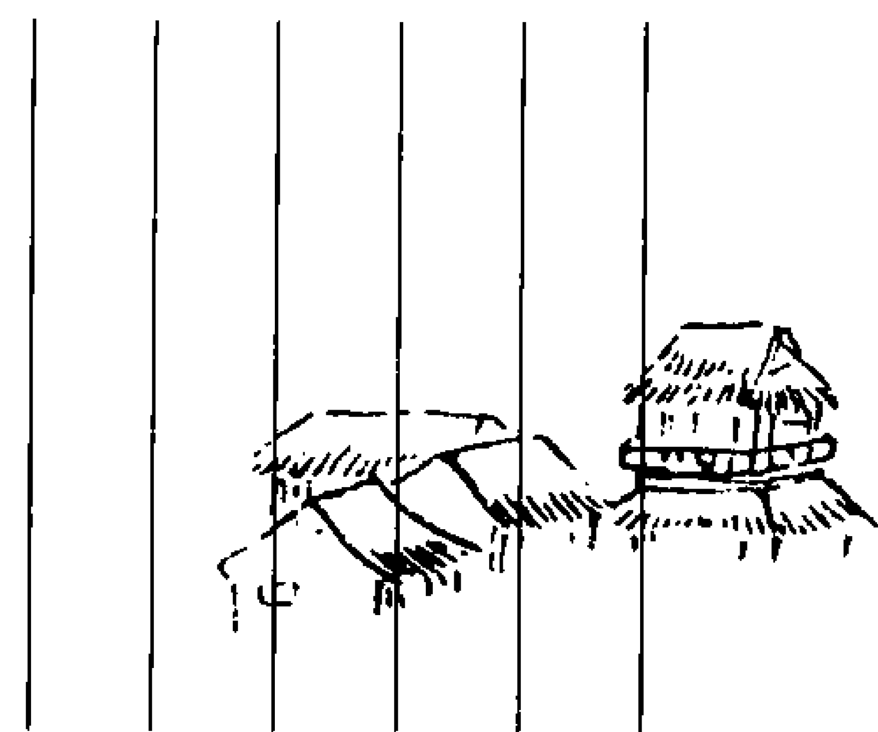
---

① 郭若虚，《图画见闻志》，卷2，页31。

② 以上两人传皆见《宣和画谱》，卷7，页72。

凡事纯情、率真、执著、投入；政治则要求处世冷静、理性、机智、巧变。中主不幸而集这两种要求于一身，又无力使这两种力量保持平衡，因而引发了个性和角色的冲突。冲突的结果造成了他个人以及整个皇朝的悲剧。这个不幸的悲剧并未因中主的逝世而结束，它更残忍而具体地在后主的身上重演，终至南朝覆亡、后主被鸩而后已。此为后话，作者将另外撰文探讨。

——本文原载于《"国立"台湾大学美术史研究集刊》，3 期（1996 年 3 月），页 41—93；其后又于 2003 年秋至 2004 年春增补修订而成。



第三章

艺术帝王李后主



在中国历史上，从来没有一个亡国之君能像李后主(937—978)那般，受到他当代臣民的谅解和后代史家的同情。他们都肯定他是禀性宽厚仁主。南唐不幸而亡国，实属天命，罪不在他。因为当时北方的赵匡胤(927—976)和赵光义(939—997)兄弟，志在统一天下。强盛的宋军所向披靡，先后灭了后蜀(934—65)和南汉(917—971)，而后兵锋南指，直逼金陵。久战之后的南唐(937—975)，已经兵孱财蹙，无力抗拒。[①] 加上邻国吴越(907—978)的夹击，使得南唐在腹背受敌之下急速覆亡。有鉴于此，所以后来入宋(960—1279)的南唐旧臣徐铉(917—992)在为后主所作的墓志铭中，虽然对后主稍有微言，说他"果于自信，怠于周防"，以至于"西邻起衅，南箕构祸……"引起兵灾；但是，南唐之亡，终究是"历运知所推，古今之一贯"，是当时情况下，无可避免的定数。[②] 如此鲜明而公正的评述，竟而可以得到宋太宗(976—997年在位)的默许，可知这种客观的事实，纵然是作为敌方的新统治者也不得不予以承认。

至于后代的史家和文人学者，对于后主在政治上的失败，则不忍苛责，反而充满同情。其中尤以元代的杨维桢(1296—1370)和明代的陈霆(1502年进士)两人的态度最为热切。杨维桢甚至肯定了南唐承续大唐(618—907)血胤，是比北宋(960—1127)更早继承中原政权的正统皇朝。他并批评北宋宁可自认是接收后周(951—960)和北汉(951—979)的合法政权，也不肯在灭南唐(975)之后，声称自己是大唐政权的正统继承者，关于这点他感到不解。他在《正统辨》中说：

> 议者谓北汉四主远谦郭周，至宋太平兴国四年，始受其降。(宋)遂以周为闰，以宋统不为受周禅之正也。吁！苟以五代之统论，则南唐先主常(尝)立大唐宗庙，自称宪宗五代孙。宋于开宝八年灭南唐，则宋统继唐不优于继周继汉乎！[③]

---

① 南唐历经中主一朝的连年用兵和对后周的纳贡，早已由富而转为贫弱。参见本书第二章相关部分。

② 徐铉，《大宋左千牛卫上将军追封吴王陇西公墓志铭并序》，页221。又，徐铉另有《吴王挽辞》二首，哀凄感人："倏忽千龄尽，冥忙万事空；青松洛阳陌，白草建康宫。道德遗文在，兴衰自古同；受恩无补报，反袂泣途穷。""土德承余烈，江南广旧恩；一朝人事变，千古信书存。哀挽周原道，铭旌郑国门，此生虽未死，寂寞已消魂。"见厉鹗，《宋诗纪事》，卷3，页104；又见陈尚君辑校，《全唐诗补编》，册上，页268—269。

③ 文见周在浚，《南唐书注》，卷4，附录，页21a。

明代陈霆在他的《唐余纪传》中则更明确地说：

……宋虽继周，然正统之绍，在李唐之全，而不在郭周之闰。江南之唐，则长安之余也。（宋）绍其统而殄奇世，视殷周存杞宋，霄壤悬矣！……[①]

陈霆更进一步批评欧阳修（1007—1072）在《新五代史》中把五代列为正统，而以南唐为僭伪；这等于是像三国时"帝魏而寇蜀者"一般，十分不当。因此，他尊南唐为正统，辑三主之事"概称《本纪》"，并搜集南唐之事而作《唐余纪传》。[②] 杨维桢（1296—1370）和陈霆的这种看法，影响了明（1368—1644）、清（1644—1911）之际的史家如吴非、李清（1591—1673）和丘钟仁等人。他们都认为南唐才是承继大唐的正统皇朝。[③] 这种不以成败论英雄的评论，反映出这些史家具有人性化的史观。

他们对后主的态度之所以如此宽容，主要是他们欣赏后主优秀的人品，心仪于他出众的才情，更怜惜他在时运不济、无可奈何之下所遭受到的悲惨际遇。后主禀性仁厚，为儒生、为仁主、为才情兼备的文人和艺术家。然而，处在那种无可奈何的状况下，委屈忍辱十多年，却仍不免国破家亡的噩运。最后，终于惨遭鸩毒，而以英年谢世。[④] 这种忍辱负重、力求向善，却仍不免困顿、灾害的命运，正是古来多少才学兼备但生不逢时的文人和士大夫的遭遇！特别是那些经历改朝换代、尤其是异族统治之下的文人和士大夫，更有这种深刻的体会。这正是为何上述的元代（1260—1368）和明末清初的史家会那般同情南唐的原因。由于这些类似的经验和深刻的体会，使得后代的史家和文人学者对于后主那样的禀赋与遭遇，自然而然地产生了想象的了解和深刻的认同感。于是乎，在下笔评述后主时，便自然而然地情泛乎辞了。其中尤以清末民初的国

---

① 参见陈霆，《唐余纪传》，序文，页1—12。又见周在浚，《南唐书注》，卷3，页35a。

② 同上。

③ 吴非（山宾）作《三唐传国编年》；李清（映碧）作《南唐书年世总释前论》，收于其《南唐书合订》；丘钟仁作《南唐承唐统论》。他们都以南唐为正统。此据周在浚，《南唐书注》，凡例部分所引。又见刘承幹，《南唐书补注》，卷18，页33a。

④ 后主之死，学者说法不一，有以为因宋太宗鸩杀之故。参见烈祖部分，夏承焘，《南唐二主年谱》，页83—86；任爽，《南唐史》，页301—305。



学大师王国维(1877—1927),对后主在词学方面的成就评语最见深切。他说后主的词“俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意”[①]。这样的评语本身太过简约深沉,以致令人乍看之下无法理解。因此陆侃如(1903—1978)认为“这句话似乎有点取喻不伦。但我们若将‘担负人类罪恶’解释为道尽士大夫们共同的悲哀,则王说实为最深的批评”[②]。其实后主的词之所以感人,不仅只是像王国维或陆侃如等学者所说的那样“道尽士大夫们共同的悲哀”而已。个人以为,后主词之所以感人,主要是他经由自身从极度繁华到极度悲惨的遭遇中,深刻地体会并明白地揭示出人生际遇的变化无常以及生命痛苦的本质。他那种身不由己,无法掌握命运的感慨,引发了人们对于生命和存在一种无可奈何的悲怆感,因而产生深沉的共鸣。这是为何后主词千年以来能够深入人心的原因之所在。

历来学者对于后主的研究著作很多,大致上可以分为两类:第一类是从政治史的角度来评介后主在政治上的措施和遭遇,如宋初到清代有关南唐史的著作,至少三十多种。[③] 第二类则是从文学史的角度来论述后主的词。正如王国维所说的:“词至李后主,而眼界始大,感慨遂深;遂变伶工之词而为士大夫之词。”[④]后主的词在中国词的发展史上独树一格,而且影响深远,因此吸引了古今许多从事文学研究的学者专注的兴趣,有关著作不胜枚举。[⑤]

本文将另从美术史的观点来看李后主。后主本人擅书、解音律、精棋弈。他不但长于创作,而且兼擅理论,更富于收藏。南唐亡国之后,皇室的书、画、图籍和珍玩,多半直接没入北宋内府收藏,部分则流入民间及士大夫手中。南唐的画院画家有的被收编到北宋的翰林图画院。后主的美术品味在当时不但主导了南唐朝野,后来也深深地影响到北宋皇室和士大夫的审美观。因此,作为一个艺术家和收藏者,后主在中国美术史上的地位是十分重要的。既然艺术家无法脱离他所处时代的影

---

① 王国维著,徐调孚校注,《人间词话》,页9。

② 参见陆衎庐(侃如),《词人李后主》,页19。

③ 有关南唐的史料和研究概况,参见邹劲风,《南唐国史》,页1—17。

④ 王国维著,徐调孚校注,《人间词话》,页8。

⑤ 有关后主词的论著,参见本章第二节附录:《李后主词研究资料》。

响，因此，要了解后主，也必然得了解他的个性以及他的时代。后主既为一国之君，因此他的处境与遭遇自不免和政治相关联。基于这些因素，本文虽然旨在讨论后主的美术活动，但不免会涉及南唐的政治。因此，以下本文将从较广的文化背景中来研究作为艺术家的李后主，以及在他影响之下的南唐画坛，至于所涵盖的议题则包括以下的四个单元：一、后主的个性与时代背景；二、后主的学养与人文教育；三、后主的艺术活动；四、南唐绘事。

一、后主的个性与时代背景

后主为中主（916—961）与钟太后（965 卒）的第六子。[①] 他生于烈祖（888—943）建国当年（937）的七月七日。后主本名从嘉，个性宽恕，外表俊秀，才艺出众，为当时人所称赞。他相貌堂堂，风采潇洒，据南唐遗民的回忆，说他"广颡隆准，风神洒落，居然有尘外意"[②]。据陆游的记载：后主"广颡丰颊、骈齿、一目重瞳子"[③]。他的画像当时已有多种，多出于南唐著名的画院画家之手，其中周文矩曾画过他的三幅肖像。南唐亡后，这些肖像全部没入北宋秘府收藏。[④] 宋神宗（1048—1085）曾见过一幅。据说神宗当时很感动，后来皇后有孕，生下徽宗（1082—1135），即为李后主转世。[⑤] 另外，顾闳中也画过一幅《后主道装像》，北宋末年米芾（1051—1107）曾经见过。[⑥] 又，南宋初年，周必大（1126—1204）登庐山，也曾在荆林寺至乐亭看过

---

① 此据马令，《南唐书》，卷 5，页 22；陆游，《南唐书》，卷 3，页 15；龙衮，《江南野史》，卷 3，页 82。但北宋陈彭年，《江南别录》，页 126 作"第五子"之说；又北宋人撰《五国故事》，页 210 作"第二子"之说。后主传，又见脱脱，《宋史》，卷 478，列传 237，页 673—679。

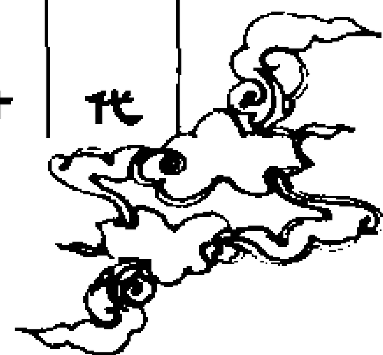
② 无名氏，《钓矶立谈》，页 59。

③ 陆游，《南唐书》，卷 3，页 15。

④ 《宣和画谱》，卷 7，页 70。

⑤ 此为宋人报应观，参见周在浚，《南唐书注》，卷 3，页 35b。《宣和画谱》，卷 7，页 70。

⑥ 米芾，《画史》，页 217。



李后主和昭惠皇后(大周后)两人的画像。[①] 可惜那些画像都已失传。虽据传唐寅(1470—1524)曾画过一幅《李后主图》[②],但该题应为"蜀后主图"之误录,因该作之题诗的内容为《孟蜀宫妓图》。该图今藏北京故宫博物院。此外,在清高宗收藏中,曾有一开传北宋赵昌所作的《南唐文会》,画的是后主文会故事,但未见其图,不知其真伪如何。[③] 目前藏在台北故宫博物院有一开册页,为后主半身像(图 3-1)。[④]此图右上方有一段题记,标出后主相貌的特征,此画像与另外一件传为元代人所作的石刻本(图 3-2)在构图上和造型上都相当接近。[⑤] 个人推测二者应都来自同一祖本。至于这祖本成于何时,则难判论。

后主"天性喜学问"[⑥],"幼而好古,为文有汉魏风",而且"好生戒杀",慈悲为怀。[⑦]他那种温文儒雅善良而懦弱的个性,应说是深得中主的遗传。[⑧] 后主禀性的温和敦厚与他的同母长兄弘冀太子(933—959)的严忌刚烈,恰成明显的对比。[⑨] 弘冀大后主四岁以上,个性刚烈,做事积极,手法残暴。他在中主中兴元年(958)被立为太子后,曾参与朝政。[⑩] 中主仁厚,"群下多纵弛。至是,弘冀以刚断济之,纪纲颇振起,而元宗(中主)复怒其不遵法度"[⑪]。中主由于不喜欢弘冀刚猛作风,因而有改立他自己的四弟景遂(924—959)为继承人的意思。弘冀得知后,便在显德六年(959)八月,设计将

---

① 孙岳颁,《御定佩文斋书画谱》,卷 66,页 886。

② 郁逢庆,《书画题跋记》,页 760;又见孙岳颁,《御定佩文斋书画谱》,卷 100,页 428。

③ 见台北故宫博物院编,《秘殿珠林石渠宝笈续编 · 石渠宝笈(二)》,页 1111。

④ 见台北故宫博物院编纂委员会编,《故宫书画录》,册 4,卷 7,页 42,《历代帝王半身像册》,第 32 开。又见台北故宫博物院编,《秘殿珠林石渠宝笈三编 · 石渠宝笈(九)》,页 4519。

⑤ 下中弥三郎等,《书道全集》,中国,册 10,页 30,插图 44。

⑥ 无名氏,《钓矶立谈》,页 58。

⑦ 参见陈彭年,《江南别录》,页 126。

⑧ 关于中主的个性研究,参见本书第二章相关部分。

⑨ 参见陈彭年,《江南别录》,页 126。

⑩ 马令,《南唐书》,卷 7,页 35;陆游,《南唐书》,卷 2,页 13。

⑪ 陆游,《南唐书》,列传卷 13,页 76。

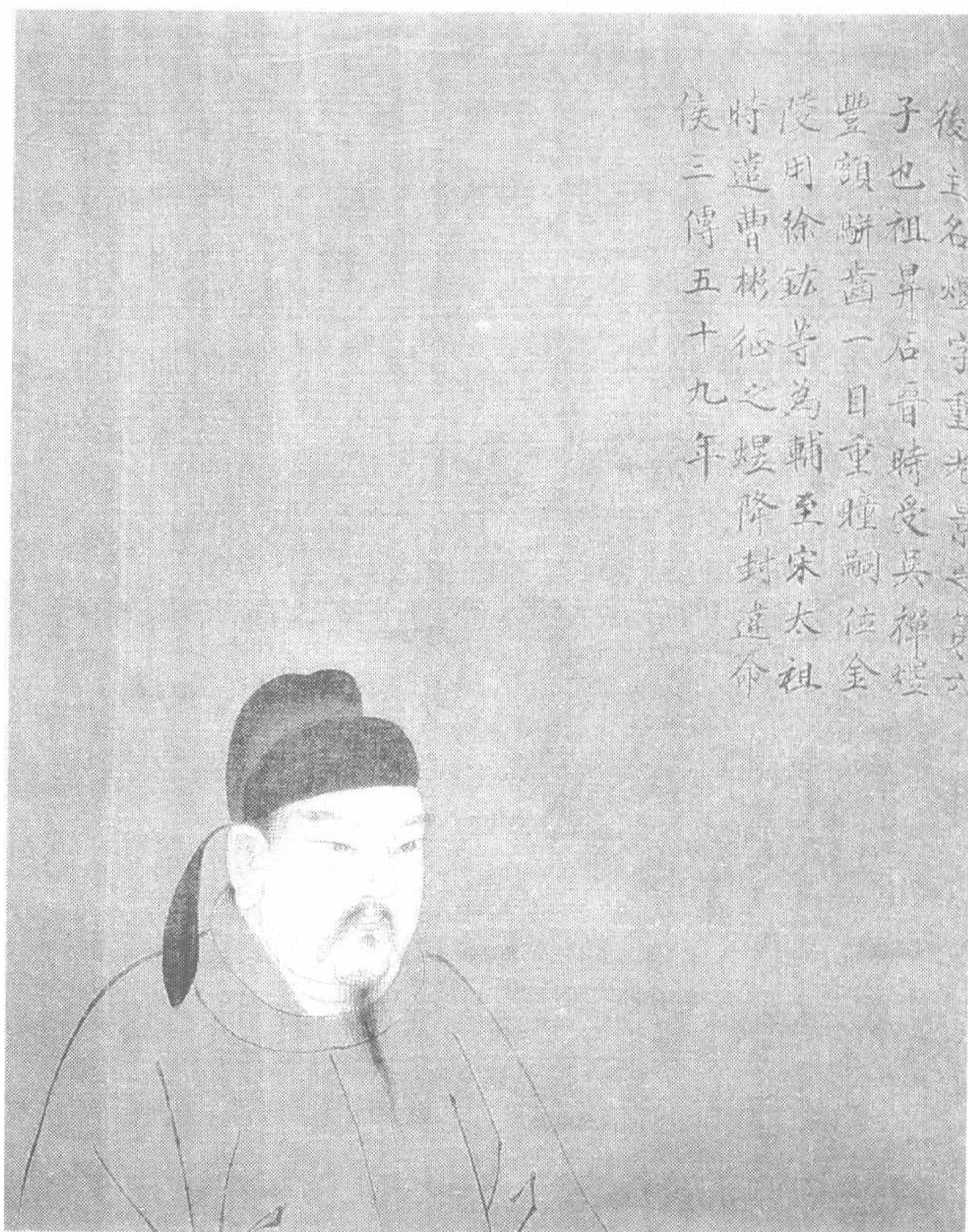


图 3-1　无名氏，《李后主半身像》，绢本设色，册页，台北故宫博物院。



图 3-2　无名氏，《李后主半身像》，石刻本，图版出处：下中弥三郎等编，《书道全集》，东京：平凡社，1956，册 10，页 30。

他的皇叔景遂鸩杀了。[①] 但是,事隔一个多月后,弘冀自己也突然暴毙。[②] 弘冀卒后,虽然从嘉之前的几个兄长也都早卒,因此依序为长,但他只是从郑王徙升吴王,并没有马上被立为皇太子。当时的重臣钟谟(960 卒)想拥立中主的第七子从善(939—987)为太子,因此向中主进谗言,认为从嘉"器轻志放,无人君之度",不宜立为太子[③]。但中主乃决意依序立从嘉为继承人。建隆二年(961)二月,中主迁都洪州(南昌),立从嘉为太子,留守金陵为监国。同年六月,中午薨于洪州。七月,从嘉嗣位于金陵,改名"煜",是为后主。[④]

后主享年短促,只有 42 岁。他的一生大起大落,由锦衣玉食、荣华富贵,转为亡国之君、阶下囚徒,最后客死异乡。生于帝王之家,他个人生活的变化,也和南唐国运的盛衰休戚相关、荣枯同命。以个人浅见,后主一生命运的起落,可以他 22 岁(958)为界,分为前、后两个时期。前期的二十二年(937—958)是他生命史上发展、茁壮的时期:一切由无到有,而且达到最佳状态,生活中洋溢着幸福与美满。后期的二十年(958—978)则是他生命中最暗淡与悲惨的时期:一切幸福美满逐一土崩瓦解,最后以惨死结束。后主所经历的这两种前后截然不同、充满戏剧性巨变的遭遇,正好鲜明地印证了佛家所标示的生命历程:"成、住、坏、空"这四个连续性的无常劫变。以下,我们先来看他前期生活的概况。

后主生于(杨)吴天祚三年(后晋天福二年,937)七月七日。三个月后,他的祖父代吴自立,建立南唐,定都金陵,年号升元,是为烈祖。七年后(943)他父亲中主继位,他贵为皇子。南唐此时国势蒸蒸日上,府库充实。[⑤] 在安乐的环境中,他读书习字、作诗填词、弹琴度曲、射弋下棋,文武兼修。特别在文学和艺术方面,他因在此时奠定了

---

① 又有一说,认为景遂无疾而终。参见北宋释文莹,《玉壶清话》,卷 10,页 8b—9a。

② 同上书。又关于弘冀的个性,参见徐铉,《文献太子诗集序》,说他长于诗文;又说他"……闲馆暇游,未尝释卷。深远莫测其际,喜愠不见于容"。见徐铉,《骑省集》,卷 18,页 143—144。弘冀去世后,徐铉并为他作过《祭文献太子文》,参见同书,卷 20,页 158—159;《文献太子挽歌词五首》,同书,卷 4,页 31—32;《文献太子哀册文》,同书,卷 14,页 109—110。

③ 陆游,《南唐书》,列传 4,页 32。

④ 陆游,《南唐书》,卷 3,页 15。

⑤ 关于南唐烈祖和中主时期的国势,参见本书第二章相关部分。

深厚的学养基础，是以日后得以展现多方面的才华。他的生活称心如意。18岁(954)时，他娶周宗(956卒)的长女娥皇(936—964)为妻，是为大周后(昭惠后)。大周后为绝色美女，通史，擅音律，由于工于琵琶，与后主志趣相投，琴瑟和鸣。后主享受着幸福的家庭生活。[1] 当他22岁(958)那年，大周后生下了长子仲寓(958—994)。后主幸福的家庭生活在此时达到了顶点。他这段时期快乐的生活，真切地反映在他的诗词作品中。[2] 但是，这段幸福岁月的末端却牵引了沉重的缺憾。这时南唐的国势也已经由富强而步向贫弱。在中主错误的策略下，南唐连年用兵，已经兵疲民困，特别是从后主成婚的次年(保大十三年，955)开始，南唐即与北方的后周连年交战，不幸又节节败退。到后主得长子仲寓的那一年(958)，南唐在国土方面，已因兵败求和而尽割江北十四州之地给后周。南唐只剩下了江南十九州的半壁江山。不但如此，中主也在被逼的情况下，去国号，自称江南国主。并舍去南唐年号“中兴”和“交泰”元年不用，而改为后周显德五年，可谓屈辱之至。在财政方面，则早自保大十四年(956)开始，中主已几次派重臣向后周纳贡。所捐纳的财帛器物数量之大，足伤国本。而此后终南唐之世，不断向北方后周及北宋纳贡的结果，造成了南唐财政贫困的重要成因。[3] 这种种丧权辱国的事件，后来到了文弱的后主手中，只有愈演愈烈。而后主晚期的二十年便在这巨大的天网之中挣扎，徒劳无功，终至亡国。

后主在22岁以后便逐渐步入那充满哀伤、抑郁、暗淡、悲惨的后半生：先是周遭至亲骨肉连续亡故的打击，最后则是国破身亡的惨局。在家庭方面，当他23岁(959)时，先是他的长兄弘冀太子鸩杀皇叔景遂，一个月后，弘冀太子自己也暴毙。[4] 后主24岁那年(960)，北方赵匡胤取代后周称帝。这给予中主莫大的威胁。因而在次年(961)二月迁都洪州。后主被立为太子，留守金陵。但是同年六月，中主却病逝在洪州，后主随即在金陵继位。[5] 这一年，虽然大周后生了次子仲宣(961—964)，但这却无

---

① 参见马令，《南唐书》，卷6，页28；陆游，《南唐书》，列传卷3，页73。

② 关于这点，已有多位学者讨论过。详见本章探讨后主诗词的部分。

③ 有关中主向后周纳贡及后主向北宋纳贡事，参见本文后面的讨论。

④ 此二事并见马令，《南唐书》，卷6，页28；陆游《南唐书》，列传卷13，页73。

⑤ 马令，《南唐书》，卷4，页20—21；陆游，南唐书，卷2，页14。



助于后主丧父的哀痛和初任弱国之君那种沉重的责任感。更不幸的却是三年之后(964),也就是后主28岁的十月,聪颖伶俐的次子仲宣突因惊吓致病而死。更惨的是,一个月后,久病的大周后也因忧伤过度而亡。[①] 第二年(965),后主的母亲钟太后也逝世了。[②] 在短短的六年之间,后主经历了叔父和长兄的暴毙以及父丧、母亡、妻卒、子殇的不幸。这一连串的家庭变故,打破了他早期生活那种无忧无虑的欢乐情境,使他深深地陷入在哀痛的情绪中。在政治方面,孱弱的南唐面对强盛的北宋,只有委曲求全,不断地纳贡,既失尊严,又日渐贫困。伤心与屈辱交逼,使后主身心交瘁。他在这时期中所作的许多诗文,便流露出这种沉痛抑郁的心情。[③] 这种情形差不多一直持续了十年,直到亡国(975)为止。

这期间,虽然后主的生活和心情也经过巨大的变化,但那是由积极而趋消极,由振作而趋逃避,原因仍在于他情感的无法自持以及政治局势的每况愈下。原来后主在32岁(968)那年正式纳娶周宗的次女为后(小周后)(936后生—约978卒)。[④] 此后,生活状态上有了极大的转变:一方面耽于逸乐,与小周后过着奢靡的生活;另一方面则笃信佛教,几乎到了迷妄的地步。他在稍早曾经勤于政事,还思有所作为的情形,已不可再得。[⑤] 这是一种逃避现实的生活态度。以笔者的观察,造成他这种个性上的转变,可能有以下的三个原因。首先是亲人连年而卒对他的打击,使他对人生与命运产生无可奈何的无奈感,因而对于原来就已深信的佛教更加笃信,以寄托苦闷的感情。其次是对国事不可为而为之的无力感,使他逃向逸乐,以便忘却现实上的失意。因为此时北方的宋,在平荆南(963)二年后又灭了后蜀(965),统一天下的雄心已不言而喻。后主当然倍感威胁,但又无力抗拒,其忧闷可知。加上连年对宋竭诚纳贡,造成国用不足,府库空乏。面对财政窘境,他更无力改善,是以郁

---

① 见马令,《南唐书》,卷6,页28;陆游,《南唐书》,列传卷13,页73。

② 马令,《南唐书》,卷6,页27—28;陆游,《南唐书》,列传卷13,页73。

③ 此期作品特色将在关于后主的诗词部分中讨论。

④ 小周后传见马令,《南唐书》,卷5,页23;卷6,页30—31;陆游,《南唐书》,列传卷13,页73—74。

⑤ 据无名氏,《钓矶立谈》,页58—59:"后主天性喜学问,尝命两省承郎,给谏词掖集贤勤政殿学士,分夕于光政殿,赐之对座,与相剧谈,至夜分乃罢。其论国事,每以富民为务……"又,此事夏承焘在《南唐二主年谱》,页48,列为乾德五年三月之事,又其所引文与四库本稍异。

郁不乐，因而转趋逃避。第三个原因是小周后对他的影响。小周后年少骄纵，专宠好妒，在文学和艺术上远不及大周后的素养。[①] 后主早期与大周后两人所过的那种以文艺相愉悦的高品质生活，在此时因小周后的趣味不同，而转变为讲求细致、精巧与奢华。[②]

虽然后主在家庭生活上重拾欢乐，但是整个国家大局却每况愈下。他仍是委曲求全，对宋纳贡不绝。为表竭诚及慎重，后主几度派自己的弟弟入贡：开宝二年(969)六月及四年(971)四月，二度派从谦贡宋。[③] 四年十一月及五年(972)二月两度派从善使宋。但从善却被羁留在汴京当人质。[④] 这令后主又一次为骨肉分离而忧伤。[⑤] 开宝七年(974)十月，他又派从镒入贡。[⑥] 但这仍旧阻止不了宋兵来伐的厄运。[⑦] 开宝八年(975)十一月，南唐终于亡国。那年后主 39 岁。次年(976)元月，后主与皇室以及随员被押到了汴京，开始他最后三年的囚徒生涯。这也是他生命中最为凄惨的阶段。宋太宗太平兴国三年(978)七月八日，后主逝世，享年 42 岁。他在亡国之后所作的诗文，悲痛沉郁，感人肺腑。纵观后主前后两期的生活与遭遇，明显地呈现了两极化：前期惬意万分，后期则忧苦之至，正是佛法所说的，从“成、住”到“坏、空”的生灭变化。而造成他从荣华转向悲厄的最大外力，正是北宋的压迫。因此，以下我们必得对他与北宋之间的关系作一摘要式的探讨。

后主所接掌的南唐，是中主留下的已经贫弱的江南半壁江山。面对方兴未艾的

---

① 小周后善妒又专宠，后宫嫔妃多避嫌以免祸。参见马令，《南唐书》，卷 6，页 31；陆游，《南唐书》，列传 13，页 74，保仪黄氏传中所载。

② 关于后主与小周后的奢华生活，参见夏承焘，《南唐二主年谱》，页 51—54。

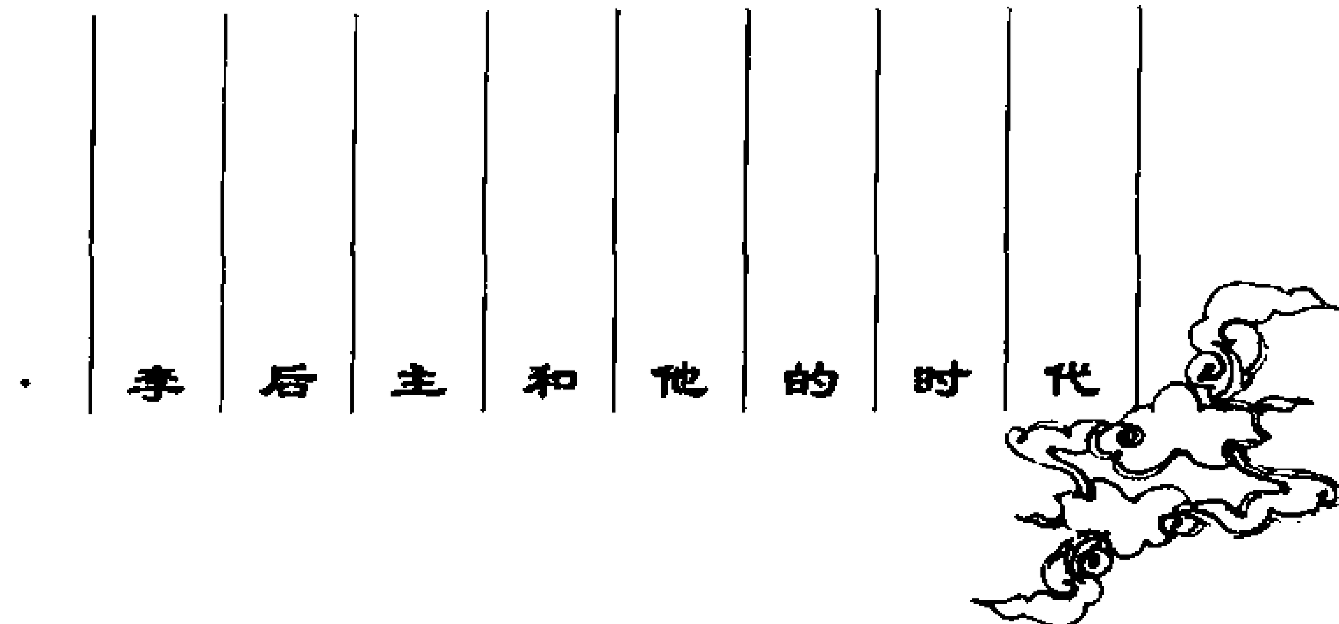
③ 据夏承焘，《南唐二主年谱》页 49 所记，从谦第一次入贡之事为开宝元年(968)。但据李焘，《续资治通鉴长编》页 172、191 所记，从谦二次入贡，一为开宝二年(969)六月，一为开宝四年(971)四月。此处从后者之说。

④ 见李焘，《续资治通鉴长编》，页 196、200。

⑤ 据陈彭年，《江南别录》，页 127：“后主天性友爱，自从善不还，岁时宴会皆罢。惟作《登高赋》以见意，曰：‘原有鸰兮相从飞，嗟我季兮不来归。’”该文作于开宝六年(973)四月；见李焘，《续资治通鉴长编》，页 222。

⑥ 从镒也曾在中主时入贡北宋，时为建隆元年(960)十一月之事。李焘，《续资治通鉴长编》，页 56、225。又，以上诸人入贡事分别载于从谦、从善、从镒传，参见马令，《南唐书》，卷 5，页 24；陆游，《南唐书》，列传卷 13，页 77—78。

⑦ 开宝八年(975)十月，后主又两度派重臣徐铉入宋，恳求缓兵，但受拒绝。见李焘，《续资治通鉴长编》，页 238—240。



北宋,文弱的后主既无力也无胆去收复江北的失土。因此,当南唐名将林仁肇(972卒)建议以诈反抗命的方法打回江北,他却害怕地予以否决。更可悲的是他不久便中了宋太祖的反间计,反而鸩杀了林仁肇。[①] 就维持江南那片残局,他也拿不出有效的外交政策。在他统治南唐的十五年(961—975)之间,对于北宋,他所做的只是一意的忍辱求生,苟且偷安;诸如降爵位、损制度、连年纳贡、犒军、贺节等等,处处显示弱国无外交的困窘。据史料得知,建隆二年(961),当他一即位,便马上以臣属的身份,派冯谧(廷鲁)奉"表"上闻于宋太祖。[②] 宋使来到金陵,他便着人拆下皇宫屋顶上象征皇权的鸱尾;自己则换上紫袍相迎。宋使离去后再一一复原。[③] 开宝四年(971),为表忠诚,后主甚至去南唐国号,自称"江南国主",表示藩臣地位。开宝五年(972),他下令贬损仪制,降各王爵为公爵,除去宫殿鸱尾,并着紫袍见宋使,正式表明南唐仅为一地方政权而已。[④] 由上述这些举止措施可见后主处处小心,在名号与尊严上尽量让步,唯恐得罪北宋。然而,在这些之外,对南唐造成最严重而最具实质性伤害的,却是他连年用各种名目,以大量财帛和物资去入贡北宋,而造成财力上巨大的损失。这种做法开始于中主时期。个人谨就司马光《资治通鉴》、李焘《续资治通鉴长编》、陆游《南唐书》、《全唐文》、周在浚《南唐书注》及夏承焘《南唐二主年谱》等书中,便已得知中主使贡后周至少 26 次,而后主使贡北宋则至少也有 27 次,谨在此列表说明如下:

① 有关林仁肇之事,参见马令,《南唐书》,卷 12,页 54—55;李焘,《续资治通鉴长编》,页 201;陆游,《南唐书》,列传卷 11,页 64。

② 表中措辞极尽谦恭之能事,参见董诰等奉敕编,《钦定全唐文》,册 3,卷 128,页 1617—1618。事见李焘,《续资治通鉴长编》,页 68。

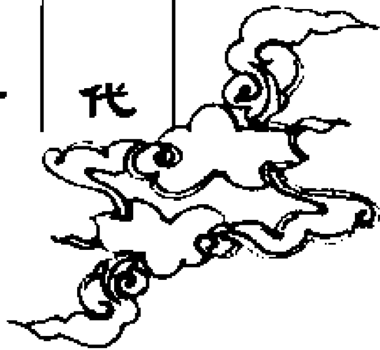
③ 参见马令,《南唐书》,卷 5,页 23—24;陆游,《南唐书》,卷 3,页 15。

④ 同上书,页 24;陆游,《南唐书》,卷 3,页 16—17。

南唐朝贡后周与北宋简表(956—975)

A. 中主时期

单次	时间	使臣	性质	物品	文献
1	956 显德三年(保大十四年)二月	王知朗	赍书。	不详	《资治通鉴》(以下简称通鉴)292:9539
2	同上	钟谟 李德明	1. 奉表称臣。 2. 犒军。	1. 金器千两 银器五千两 锦绮文帛二千匹 御衣犀带茶药 2. 牛五百头 酒两千斛	陆游《南唐书》(以下简称陆书)2:12 夏承焘《南唐二主年谱》(以下简称夏谱)33 通鉴 292:9539—40
3	三月,同上	不详	奉表。	不详	全唐文 126:565
4	同上	孙晟 王崇质	奉表入贡。	金一千两 银十万两 罗绮二千匹	同上第二栏所见 通鉴 293:9545—46
5	同上	孙晟 李德明	请去帝号。割江北六州予周。	不详	通鉴 293:9546—49
6	同上	不详	上表谢遣王崇质、李德明归。	不详	通鉴 293:9548
7	958 中兴元年(交泰元年)(显德五年)三月	陈觉	入贡。 奉表请传位太子弘冀。未许。	方物	陆书 2:13 夏谱:32 通鉴 294:9580
8	同上	刘承遇	奉表称唐国主。请献江北四州。岁输贡方物。	不详	通鉴 294:9581



续　表

单次	时间	使臣	性质	物品	文献
9	同上	1. 冯延巳 2. 徐辽	1. 犒军。 2. 上寿买宴。	1. 银十万两 绢十万匹 钱十万贯 茶五十万斤 米二十万石 2. 金器五百两 银器五千两 银龙一座 银凤二只 锦绮千匹 细马二匹	陆书 2:13(作八月) 夏谱:33(作八月) 通鉴 294:9582 陆书 2:13(作八月) 周在浚《南唐书注》引周世宗实录 夏谱:33(作八月) 通鉴 294:9582
10	958 显德五年五月 (改奉周正朔)	陈觉	愿得海陵监南属以赡军。	不详	通鉴 294:9584 全唐文 126:566
11	八月,同上	冯延鲁 钟谟	手表谢恩。 欲传位弘冀。	不详	通鉴 294:9586—87
12	九月,同上	殷崇义	贺天清节。	不详	通鉴 294:9587
13	十一月,同上	钟谟	入见。	不详	通鉴 294:9588
14	十一月,同上	钟谟	禀帝欲诛宋齐丘等。	不详	通鉴 294:9590
15	十一月,同上	不详	禀帝处置宋齐丘等人结果。	不详	通鉴 294:9590 通鉴 294:9599
16	959 显德六年六月	从镒 钟谟	入贡。	不详	通鉴 294:9599
17	960 建隆元年三月	不详	朝贡。	不详	陆书 2:14 夏谱:36
18	同上	不详	贺登极。	不详	陆书 2:14 夏谱:36 《续资治通鉴长编》(以下简称续长编):44

续　表

单次	时间	使臣	性质	物品	文献
19	同上	不详	贺长春节。	不详	同上
20	七月,同上	不详	贺平泽潞。	不详	续长编:50
21	同上	龚慎仪	入贡。	乘舆服御物	同第十七栏
22	八月,同上	不详	贺帝还京。	不详	续长编:52
23	十一月,同上	严续	犒师。	不详	续长编:56
24	同上	从镒 冯延鲁	买宴。	不详	同上
25	961 建隆二年二月	不详	贺长春节。	不详	续长编:59
26	三月,同上	不详	谢生辰之赐。	金器二千两 银器万两 锦绮千匹	续长编:61

B. 后主时期

单次	时间	使臣	性质	物品	文献
1	960 建隆二年八月	徐邈	奉中主遗表。	不详	续长编:67
2	961 建隆二年九月	冯延鲁	奉后主表入贡。 陈袭位。	金器二千两 银器二万两 纱罗绢丝三万匹	陆书3:15 夏谱:39 续长编:68
3	962 建隆三年三月	冯延鲁	入贡。	不详	陆书3:15 夏谱:40
4	六月,同上 (续长编作七月)	翟如璧	入贡。 谢生辰之赐。	金器二千两 银器一万两 锦绮绫罗一万匹	陆书3:16 夏谱:40 续长编:76
5	十一月,同上	顾彝	入贡。	不详	陆书3:16 夏谱:40 续长编:80



续 表

单次	时间	使臣	性质	物品	文献
6	963 乾德元年三月	不详	犒宋师平荆南。	不详	陆书 3:12 夏谱:40 周注 3:9b 续长编:89
7	十一月,同上	1. 不详 2. 不详	1. 入贡贺南郊礼。 2. 入贡贺册尊号。	1. 银一万两 绢一万匹 2. 绢万匹	夏谱:41 周注 3:9b 续长编:101
8	964 乾德二年二月	1. 不详 2. 不详	1. 入贡。助安陵之卜。 2. 别贡。	1. 银一万两 绫一万匹 绢一万匹 2. 银二万两 金器龙凤 茶酒器数百事	1. 夏谱:43 周注 3:9b 续长编:109 2. 夏谱(同上) 周注(同上)
9	五月,同上	不详	入贡。 贺宋文明殿成。	银万两	夏谱:44 十国春秋 17 续长编:126(作四年五月事)
10	十二月,同上	不详	修贡。	不详	续长编:118
11	965 乾德三年二月	不详	入贡,贺长春节。	御衣 金银器 锦绮以千计	夏谱:47 周注 3:10b
12	四月,同上	不详	入贡,贺宋平蜀。	银、绢以万计	夏谱:47 周注 3:11a 续长编:126
13	966 乾德四年五月	不详	入贡,贺文明殿成。	不详	续长编:126
14	闰八月,同上	不详	入贡,助修乾元殿。	不详	续长编:141

续　表

单次	时间	使臣	性质	物品	文献
15	968 开宝元年月不详	韩熙载	入朝。	不详	周注 3:11a
16	969 开宝二年六月	从谦 (吉王)	入贡。	不详	夏谱:49(作元年事) 续长编:172
17	971 开宝四年春	不详	入贡。	占城大食国 所送礼物	夏谱:61
18	四月,同上	从谦	入贡。 买宴。	珍宝、器币其数皆倍于前。	夏谱:61 续长编:191
19	十一月,同上	从善 (郑王)	入贡后。	不详	陆书 3:16 夏谱:61 周注 3:12 续长编:196
20	972 开宝五年二月	从善	入贡。 被羁不得归。	不详	续长编:200
21	同上	不详	入贡,贺长春节。	钱三十万(岁以为常) 米麦二十万石	夏谱:62
22	974 开宝七年五月	陆昭符	入贡。 求从善归国。	不详	夏谱:66 续长编:222
23	十月,同上	从镒 (江国公)	入贡。	帛二十万匹 白金二十万斛	陆书 3:17(作潘慎修) 夏谱:68 续长编:225
24	同上	潘慎修	入贡,买宴。	帛万匹 钱五百万	陆书 3:17 夏谱:68 续长编:225(作龚慎修)
25	975 开宝八年十月	徐铉 周惟简	入贡。 求缓师。	厚贡方物	周注 3:25b—26a 续长编:238

续 表

单次	时间	使臣	性质	物品	文献
26	同上	不详	入贡。 求缓师。	不详	续长编:238
27	同上	徐铉 周惟简	复入奏求缓师。	不详	续长编:240
*	975 开宝八年十一月二十七日金陵破,南唐亡				

如再据其他史书所见,则南唐入贡后周与北宋次数或许不仅止于此。现仅就表中所见,和中主入贡后周的次数(至少二十六次)和财物数量比较起来,后主贡宋次数更多(至少二十七次);而且在开始的前三次(建隆二年到三年,961—962之间)所用以贡宋的财物中,出手更加阔绰,金银数目几乎都是中主时的两倍以上。这显示出他事宋谨慎、百般讨好的用心。但随着国库的虚耗,他越到后来越是力不从心。因此,建隆三年(962)第四次入贡以后,南唐已少用纯金,而只有银两加上其他贡物了。南唐初期原用"开元通宝"钱。元宗即位,铸"唐国通宝"及"大唐通宝"。但在中主末年到后主初年之间,由于贡周和贡宋,使金银大量流出,而造成财政困难,只好改革币制。锺谟和韩熙载(902—970)分别建议铸造铁钱以取代铜钱,即为"永通泉货"。[①] 但由于十个铁钱才值一个铜钱,因而币值大贬,造成严重的通货膨胀。加上北宋建隆三年(962)又下令江北不准使用江南"唐国通宝"钱[②],并下诏"奉使江南者毋得将其国所

① 关于南唐两次铸铁钱以代铜钱,参见司马光,《新校资治通鉴注》,卷294,页9603;马令,《南唐书》,卷4,页20;卷5,页13、页56(韩熙载传);卷19,页77—78(钟谟传);陆游,《南唐书》,卷2,页14;卷3,页16。南唐钱币参见孙岳颁,《御定佩文斋书画谱》,卷60,页592;任爽,《南唐史》,页261、262。又,相关图像参见邹劲风,《南唐历史与文化》,图版5。又近年考古发掘,曾见南唐钱币,即铸于中主保大(943—957)年间的"唐国通宝",参见黄忠学,《安徽青阳发现一座南唐砖室墓》。

② 参见李焘,《续资治通鉴长编》,页71;刘承幹,《南唐书补注》,卷3,页3b—4a。

用钱过江北"[①]。江南钱在换成宋币时更加上一层损失。这使得南唐也无法利用贸易赚得外汇以补救国内经济困乏的窘境。在国用日蹙的情况下,入贡品也就日益寒伧了。到开宝五年(972)的贡品中,连银也拿不出来,只有钱三十万加上米麦等物了。而到开宝七年(974)十月,宋师已伐南唐,后主在危急存亡之际派潘慎修(937—1005)入贡买宴时,能拿得出手的也只剩下帛万匹和钱五百万而已。此时南唐财力的枯竭情况再明白不过了。综观南唐从中主末年到后主一朝的二十年(956—975)之间,由于长期入贡后周和北宋的结果,损耗国本到日暮途穷的地步,阅之令人怆然。[②]

反观北宋又如何处理对南唐的外交关系呢?当时的宋太祖听取赵普(921—991)的意见,正有计划地一步步并吞天下。对于南唐,他在前十年(961—970)表面上先采取了恩威并施、和平共存的政策:一面享受着南唐因畏惧而时常入贡的大量珍贵物资;一面略施小惠,以维持两国之间的关系。这些小措施包括乾德二年(964)派官阶较低的"作坊副使"魏丕(919—999)去参加南唐大周后的丧礼[③];同年救赈南唐的饥荒[④];开宝元年(968)救济南唐旱灾(968)[⑤];并且岁赐南唐羊和马[⑥]。但是,宋平后蜀(965)和灭南汉(971)之后,对南唐的态度便转趋强硬。以下诸事可以为证:扣留入史的郑王从善(972)[⑦];在汴京建礼贤坊,以待后主入降(973)[⑧];用反间计使后主鸩杀南唐名将林仁肇(972)[⑨];令卢多逊到金陵求江南十九州图经,后主不敢不从(973)[⑩];两次命后主赴汴京助祭柴燎之礼,想扣留后主,后主称疾不敢从(974)[⑪];派曹彬(931—999)

---

① 李焘,《续资治通鉴长编》,页74。

② 清代无名氏作《南唐史》,在《两朝事大》条中已注意到此事,参见无名氏,《南唐史》,页111—135。

③ 见陆游,《南唐书》,卷3,页16。

④ 周在浚,《南唐书注》,卷3,页106;刘承幹,《南唐书补注》,卷3,页12b。

⑤ 周在浚,《南唐书注》,卷3,页12a;刘承幹,《南唐书补注》,卷3,页19a。

⑥ 刘承幹,《南唐书补注》,卷3,页9a;又南唐本向南汉买马,971年宋平南汉以后,马的来源断绝,只靠北宋年赐。宋军伐南唐得战马,上有宋记。此事南宋曾敏行已记载,参见其《独醒杂志》,卷1,页527。

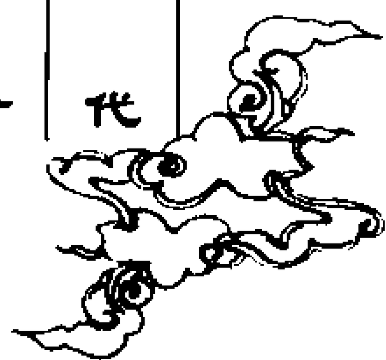
⑦ 马令,《南唐书》,卷5,页24;李焘,《续资治通鉴长编》,页200;陆游,《南唐书》,卷3,页17。

⑧ 此事为开宝六年(973)八月之事,参见李焘,《续资治通鉴长编》,页224;但夏承焘引《玉壶清话》以为是972年之事,或误,参见其《南唐二主年谱》,页62—63,引《石林燕语》,《十国春秋》吴越世家条。又见〔清〕周城撰、单慕远点校,《宋东京考》,页207—208。

⑨ 马令,《南唐书》,卷12,页54—55;陆游,《南唐书》,列传卷11,页64。

⑩ 马令,《南唐书》,卷5,页24;陆游,《南唐书》,卷3,页17。

⑪ 同上。



和潘美(925—991)以水师直取金陵,同时邀约吴越出兵攻润州,夹击南唐(974)[1],最后,攻下金陵,夺取南唐内府珍藏,并俘虏后主和随员四十五人赴京(975)。[2]

宋太祖攻伐南唐,本是师出无因,不论南唐十多年来再怎么小心翼翼地服侍北宋,也无济于事。正如宋代王称在《东都事略》中所记:当宋兵围金陵,南唐危急时,后主派徐铉入汴京求缓师,但宋太祖却明言:"天下一家,卧榻之侧,岂容人鼾睡!"[3]由此可知,宋太祖虽明知师出无名,但志在必得天下,因此,南唐之必亡,也只是时间早晚的事了。这是为何徐铉后来在为后主所写的墓志铭中,毫不讳言地说南唐之亡是"历运之所推,古今之一贯"。[4] 作为当事人的他,对南唐亡国的原因是最明白不过了。然则后人又怎忍心将他归罪于后主一人呢?

在巨大的外力冲击之下,个人的愿力极端渺小。这便是老子所说的:"天地不仁,以万物为刍狗。"后主一生由荣华富贵转变到困顿危厄的悲惨遭遇,实非由于他个人的行为失检所致。至于南唐终于亡于宋兵之手,实因敌我势力过于悬殊之故,并非后主一人所能挽回的局面。因此不能为此而诬他为荒淫无道的昏君。相反的,后主人不但不是昏君,反而是个极具学养的谦冲君子。虽然宋太祖在灭南唐之后,不屑地批评后主为一"翰林学士",以此讥刺他不配作为一国之君[5];然而后主人品之仁厚,学养之丰硕,才情之高绝,正足以反映南唐文化的高度成就。这却是当时只知兵戎、急于事功的北宋君主所无法与之匹敌的。依个人管见,构成后主学养的重要因素有四:一为儒学,二为佛教,三为文学,四为艺术。这将分别在下面几节中,予以论述。

——本文原载于《"国立"台湾大学美术史研究集刊》,4期(1997年3月),页43—58;其后又于2003年秋至2004年春增补修订而成。

① 周在浚,《南唐书注》,卷3,页21b—22b;刘承幹,《南唐书补注》,卷3,页13b—14a。

② 马令,《南唐书》,卷5,页26;陆游,《南唐书》,卷3,页18。

③ 见王称,《东都事略》,册1,卷23,页402。

④ 参见马令,《南唐书》,卷2,页11;陆游,《南唐书》,卷2,页9。

⑤ 参见叶梦得,《石林燕语》,页572。

二、后主的学养

本节将试就史籍所载来论列李后主(937—978)的学养。依个人管见,构成后主学养的重要因素有四:一为儒学,二为佛教,三为文学,四为艺术。作者在此先论述前面的三个议题,至于艺术部分,将另文讨论。

1. 后主与儒学教育

后主受中主(916—961)影响,从小接受儒学教育。根据《钓矶立谈》:"后主天性喜学问。"[①]又据《江南别录》:"后主幼而好古,为文有汉魏风。母兄冀为太子,性严忌。后主独以典籍自娱,未尝干预时政。"[②]又据陆游(1125—1210),《南唐书》:"文献太子恶其有奇表,从嘉避祸,为覃思经籍。"[③]可知后主对儒家古典的研读,一方面固然是因个人的兴趣,而另一方面也可能是因为避免长兄弘冀(933—959)太子的猜忌。但是,当他一有可能掌政时,便不忘由修身、齐家而治国、平天下,积极地以行动推行儒术治国。首先,当弘冀太子去世(959),他在23岁当年由郑王徙封吴王,以尚书令知政事居东宫,将被立为太子时,便开崇文馆招贤士。[④] 在他主政以后,仍持续此一行为,比如在乾德五年(967),他31岁时,便"命两省侍郎、谏议大夫、给事中、中书舍人、集贤勤政学士,分夕于光政殿宿直,与之剧谈,或至夜分乃罢"[⑤]。可证后主勤政的一面。同时,他更鼓励臣下读书。[⑥] 但是群臣的见解率多持平。因此,他在感慨之余,便作《杂说》数万言。根据《钓矶立谈》:

---

① 见无名氏,《钓矶立谈》,页58。
② 陈彭年,《江南别录》,页126。
③ 陆游,《南唐书》,卷3,页15。
④ 见陆游,《南唐书》,卷3,页15。又据同书,列传卷10,页59,潘佑传:"后主在东宫开崇文馆,以昭贤士,佑预其间。"
⑤ 无名氏,《钓矶立谈》,页58—59。
⑥ 参见徐铉,《御制〈杂说〉序》。



其论国事，每以富民为务，好生戒杀，本其天性。承蹙国之后，群臣又皆寻常充位之人，议论率不如旨。尝一日叹曰："周公、仲尼忽去人远。吾道芜塞，其谁与明？"乃著为《杂说》数千万言，曰："特垂此空文，庶几百世之下有以知吾心耳！"①

《杂说》的内容，根据徐铉(917—992)的序：曾包括《演乐记》、《论享国延促》、《论古今淳薄》和《论儒术》等等共有一百篇，分为三卷，而三卷之中又分上下篇。除此之外，后主又曾作《雅》、《颂》、《文赋》共三十卷，由徐锴(920—974)作序。② 可惜这些书多已失传。其实当时南唐朝臣也多博学之士，比较著名的如沈彬、高远、高越(901—962)、李建勋(952 卒?)、常梦锡(898—958)、钟谟(960 卒)、宋齐丘(887—959)、孙鲂、孙晟(956 卒)、萧俨、韩熙载(902—970)、徐铉、徐锴、潘佑(938—973)、张洎(933—996)、李善夷、陈乔(975 卒)、江文蔚(901—952)、江为、汤悦(殷崇义)等人。他们在历史、文学和艺术方面的著作在北宋(960—1127)中期、当欧阳修(1007—1072)、王洙(997—1057)和王尧臣(1001—1056)等人合编《崇文总目》(1041)时还见过。③

后主更以实际行动奖励儒学教育：他大力地在经费上补助白鹿洞的庐山国学。庐山国学自烈主和中主以来便一直存在。④ 此时后主虽在连年贡宋、国家财政极端困难之下，仍然礼聘"国子助教"卢绛和朱弼等人，主持洞事⑤；并且每年划定相当数量的田租，作为庐山国学的费用。根据李焘(1115—1184)的《续资治通鉴长编》：

……白鹿洞在庐山之阳，常聚生徒数百人。李煜僭窃时，割善田数十顷，岁取

① 无名氏，《钓矶立谈》，页 59。

② 并见徐铉，《御制〈杂说〉序》，页 142—143。

③ 关于以上这些学者在各方面的著作，详见王尧臣等编次，钱东垣等辑释，《崇文总目》，页 71、119、189—194、331、345、351、352、356、357。当元代脱脱等人编纂《宋史. 艺文志》时，应也根据这些资料。又，有关诸人传记及著录，参见马令，《南唐书》，卷 10、13、14、22、23。

④ 参见本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》。

⑤ 卢绛和朱弼传，分别见马令，《南唐书》，卷 22，页 88—89；卷 23，页 91—92。

其租廪给之。选太学之通经者，授以他官，俾领洞事，日为诸生讲诵……[①]

后主在推行儒学方面，最值得注意的是科举制度。南唐科举制度始于中主时期。[②] 后主在这方面也力行不辍，虽内忧外患，而贡举未曾罢行。甚至到开宝八年(975)二月，也即是宋兵攻下金陵城关的四个月之前，后主仍命伍乔主持贡举，取进士三十八人。[③] 总计"南唐自保大十年(952)开贡举，迄乎是岁(开宝八年，975)，凡十七榜，放进士及第者九十三人"[④]。这是以儒学取才制度化的具体措施。它因袭了唐代遗风(618—907)，也反映出南唐君主选拔人才的开放胸襟以及励行文治的有效办法。这是科举的正面意义。虽然南唐以科举取士，较可全面性地选拔来自各方面的人才；但是随即也产生了负面的影响，那便是难以避免的朋党之争。由于负责贡举的官员有机会趁选拔人才的过程，与新进人员结成一党，形成自己的势力；各势力之间也因此相互争权。这种情形在中主时期已经形成。[⑤] 最明显的是藉由科举出身的韩熙载、江文蔚和徐铉结合成一派，对抗当时的权臣——人称"五鬼"的宋齐丘、冯延巳、冯延鲁、陈觉、魏岑以及查文徽(890—959)等人。最后是韩熙载和徐铉等人占了上风。到了后主时，韩熙载已年老；但是徐铉却权重一时。徐铉与张洎和陈乔结党，对付潘佑。潘佑才高，但个性耿介，后以直谏得罪后主，自刭而死。[⑥] 徐、潘争权的结果是徐铉获胜。在此之外则为张洎对抗张佖。张洎曾诬张佖主持科考不公，后主便命张洎复试。二人

① 见李焘，《续资治通鉴长编》，卷21，页310，太平兴国五年(980)六月己亥事。又关于南唐的学校，参阅无名氏，《南唐史》，《学校与贡举》条，页181—196；高明士，《五代的教育》，页25—27。

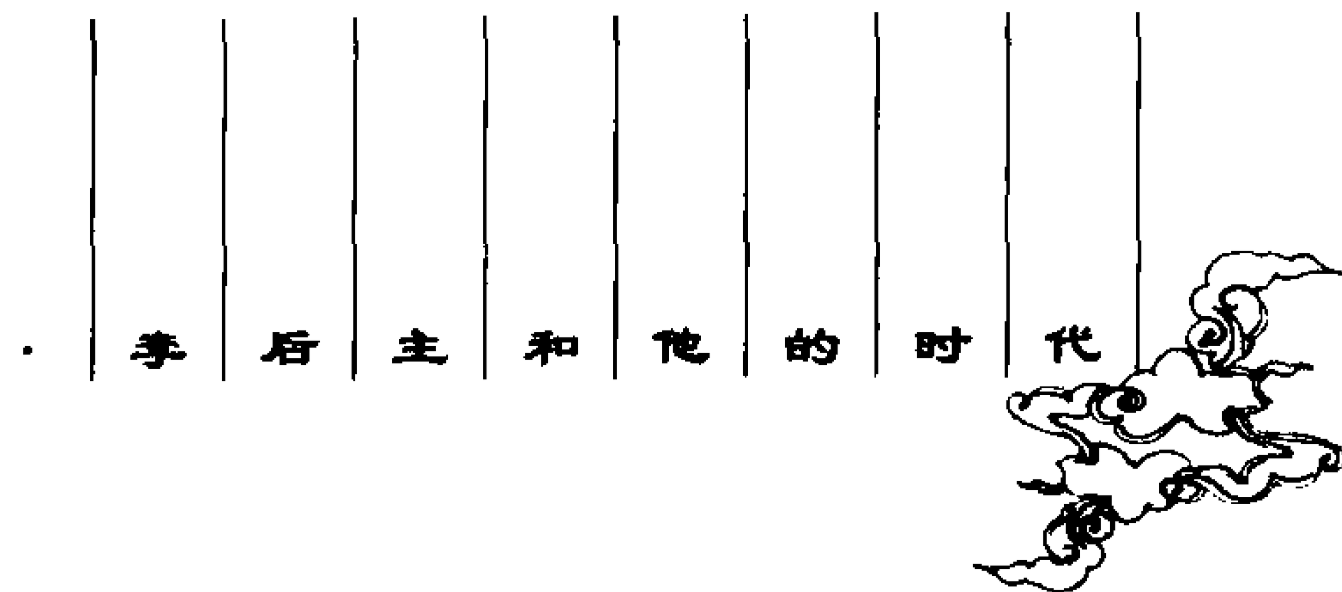
② 参见本书第二章，页68—71。

③ 此数根据陆游，《南唐书》，卷3，页19所载；但李焘，《续资治通鉴长编》，页231中所载为三十人；而夏承焘的《南唐二主年谱》，页70载为二十八人。

④ 刘承幹，《南唐书补注》，卷3，页22a—b。此外，又有九经一人，参见李焘，《续资治通鉴长编》，页231；又见伍伯常，《南唐进士科考述》。

⑤ 参见本书第二章"设学与贡举部分"；又见任爽，《南唐史》，页143—169。

⑥ 关于潘佑事，详见马令，《南唐书》，卷19，页78；陆游，《南唐书》，列传卷10，页59—60；周在浚，《南唐书注》，卷3，页14a；刘承幹，《南唐书补注》，卷3，页12b、15b。



互相倾轧，直到南唐亡国。[①]

虽然南唐朝廷因科举制度而得以选取许多人才；但是，却由于朝臣之间结党对立，互相倾轧，以致政争不断。此风已形成于中主一朝，后主也无力阻止，甚至在困扰不明中，误杀潘佑。后来虽然时常后悔，但为时已迟。可悲的是，这些卷入朋党对立的朝臣，未能因南唐处于危急存亡的情况而共同团结，集思保国政策，反而自相残害。更可叹的是，纵使他们都做了亡国之臣、归附宋朝之后，还未能因惨痛的经历得到教训，仍以各种方式互相排斥：张洎仍与张佖对立；而据传徐铉在与汤悦同奉宋太宗之命，合著《江南录》之时，仍不免以曲笔对潘佑作不公平的记载。[②]

总之，后主虽然本身好学，也鼓励群臣读书，致力推行教育，更以才学取士，但是这些努力仍不足以教化人心、共臻和谐。学问与修养原非一事，何况能知者未必能行。党同伐异，人性之偏，虽硕学如徐铉等人者也属难免。教育在本质上奠基于一种乐观的理想，期望每个人可以经由知识而自觉地从根本上去转化人性的偏失，成为宽容忍让的自我；但是，是非、善恶、爱憎、宽忌等等行为上的抉择仍旧因为人性而各异。以上事例，仅为一斑。有别于群臣的是，后主的天性仁厚，又能积学修善。他除了是个谦冲的儒者之外，更是一个虔诚的佛教徒。以下我们来看后主与南唐的佛教信仰。

2. 后主与佛教信仰

南唐三主都笃信佛教。[③] 他们在全国广建寺庙，奖励僧尼剃度；本身十分礼敬法师；朝臣也多素食；崇佛之风盛行，佛教俨然成为国教。这是当时除了吴越之外其他各

---

① 张洎与张佖二人随从后主赴汴，入仕北宋。张佖忠信，时常暗访后主、照料南唐遗臣；后主去世后，每逢祭日还上坟祭拜，并且照顾后主遗眷，其事见周在浚，《南唐书注》，卷3，页13a—28b。张洎尖刻，有才无德，入宋以后，虽因逢迎而居高位，但为宋初朝臣所不齿，其事见周在浚，《南唐书注》，卷3，页1b—5b。

② 此据南唐遗臣郑文宝所言："太宗皇帝欲知前事，命汤悦、徐铉撰成《江南录》十卷。事多遗落，无年可编，笔削之际，不无高下，当时好事者往往少之。"见郑文宝，《江表志》，卷1，页132。这是为何郑文宝作《江表志》的原因。查郑文宝曾于太平兴国二年（978）作《南唐近事》二卷，而现存无名氏，《江南余载》二卷虽不能断为郑所作，但可补其《江表志》之缺。此据该书前纪昀等的提要考证。见《文渊阁四库全书》，册464，页149—150。

③ 参见本书第四章《南唐三主与佛教信仰》。

国所少见的现象。因此后来马令和陆游在各自所修的《南唐书》中，才特别就这种史实而别立《浮屠传》。[①] 虽然当时吴越(907—978)也笃信佛教，但崇佛之盛不及南唐。是以马令有言："予闻故老说南唐好释，而吴越亦然。南唐每建兰若，必均其土田，为之常住产。钱氏则广造堂宇，修饰塑像而已……至今建康寺院跨州隔县，地过豪右；浙僧岁出远近，敛率于民，各因其俗欤"。[②] 又宋代各种史书及笔记小说中，有关南唐信佛的记载极多，特别是后主更甚，在此不再重复。[③] 南唐三主信佛的传统与烈主原来家庭的信仰有关。[④] 后主自小耳濡目染，加上天性仁厚，以及后来遭遇困厄，因此信佛的程度更过于他的父亲和祖父。后主信佛笃诚，中年(32岁，968)以后更甚，史书多有记载。根据陆游《南唐书》：

> (后主在)宫中造佛寺十余。出余钱募民及道士为僧。都城至万僧，悉取给县官……后主退朝与后着僧伽帽，服袈裟，颂经胡跪稽颡，至为瘤赘，手常屈指作佛印……[⑤]

马令也有类似的记载：

> (后主)辄于禁中崇建寺宇，延集僧尼……由是建康城中僧徒进至数千，给廪米缗帛以供之……[⑥]

陈彭年则更明确地指出：

---

① 参阅马令及陆游的《南唐书》，卷26及卷18。又见周在浚，《南唐书注》，卷18；刘承干，《南唐书补注》，卷18。

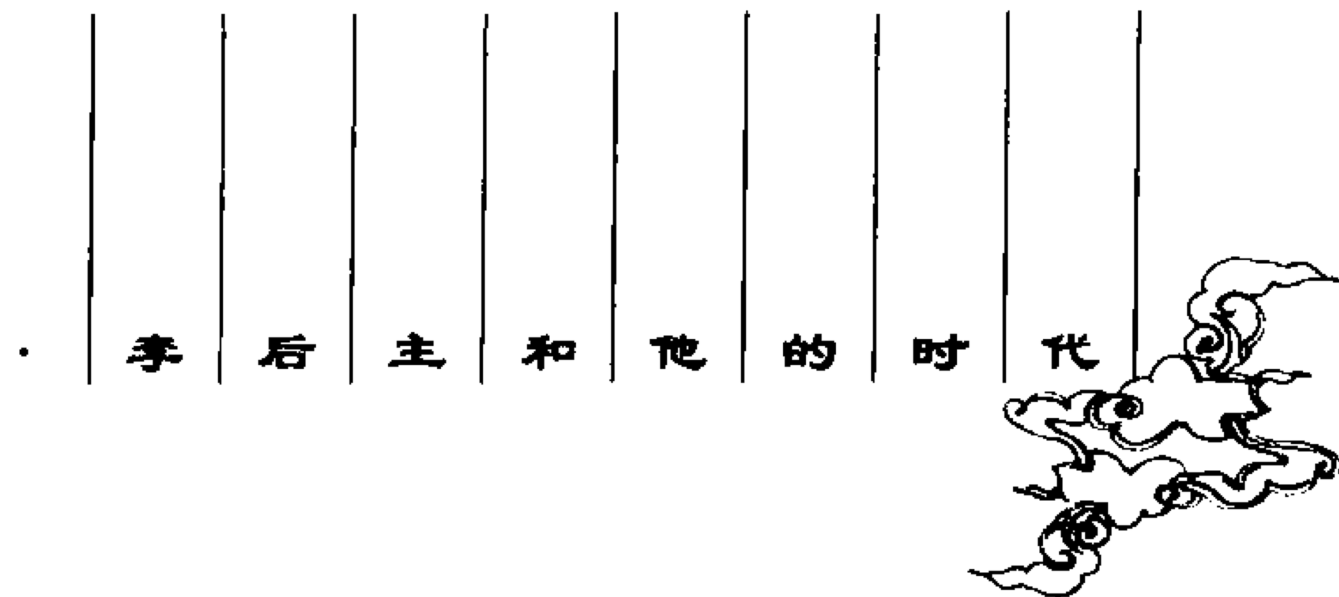
② 马令，《南唐书》，卷26，页102。

③ 如马令，《南唐书》，卷26，浮屠传，页101—102；陆游，《南唐书》，列传卷15，页82—83；李焘，《续资治通鉴长编》，页150—177；夏承焘，《南唐二主年谱》，页55—59。

④ 关于烈祖和中主信佛的情形，参见本书第二章"崇佛好道"部分，页55—58。又见本书第四章《南唐三主与佛教信仰》。

⑤ 陆游，《南唐书》，列传卷15，页82。

⑥ 马令，《南唐书》，卷26，页101。



后主笃信佛法，于宫中建永慕宫；又于苑中建静德僧寺；钟山建精舍，御笔题为“报慈道场”。①

这三处道场加上烈祖在升元(937—943)年间新建的净妙寺，中主四弟景达(924生)在保大(943—957)年间建立的奉先寺，此外还有证圣寺以及原来就有的清凉寺(原称兴教寺)和升元寺(原为瓦官寺)，远在庐山的开先寺、圆通寺、栖贤寺、归宗寺和延福院，总计南唐时期由皇室兴建或赞助的寺宇至少有以上的十三处。② 可惜它们经历各朝代的兵灾之后，多已残破。其中清凉寺尤为重要。它是南唐皇室最重要的宗教活动场所。寺中曾建有“李氏避暑宫”和“德庆堂”，堂匾为后主所书。又有名画家董羽画龙及李霄远草书，合称三绝。还有后主追荐烈祖而造的钟。③

此外，朝臣也因皇室信佛而蔚为风气：素食、为名刹题记刻碑、出资建塔等等活动，不胜枚举。④ 朝臣每因此而获宠，如中书舍人张洎“每见辄谈佛法。由是，骤有宠……当时大臣亦多蔬食持戒以奉佛”⑤。其中比较值得注意的是名将林仁肇(972卒)和史家高越两人。⑥ 他们曾出资重建位在金陵郊外东北方的栖霞寺舍利塔。栖霞寺原建于南朝齐、梁(479—557)之际。舍利塔在隋文帝仁寿元年(601)后毁。林仁肇和高越

---

① 陈彭年为南唐才子，曾于后主时入宫陪侍皇子仲宣，后入宋为官，其说南唐宫苑事，详而可信。此据其《江南别录》，页161。

② 此为个人集录陈舜俞，《庐山记》，页1025—1050；葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷19，页848—851；吴宗慈，《庐山志》，卷2，页301所得。后二书并收于杜洁祥主编，《中国佛寺史志汇刊》，第1、2辑；又，有关中主舍庐山读书台为开先寺事参见本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》。此外，南唐时期各州建寺造塔颇多，较著名的有1. 江宁府志：齐安寺(烈祖时造)，2. 嘉定镇江志：招隐寺铜钟(后主所铸)，3. 江宁府志：惠安院(中主时建)，4. 昆陵志：报恩光孝禅寺七级浮屠(中主时建)，5. 宁国府志：乘山县报恩寺乘山塔，6. 广信府志：沙溪龙门寺，7. 九江府志：正觉寺(烈祖时建)，8. 建州(福建地区)众多佛寺。参见刘承幹，《南唐书补注》，卷18，页5b—6a。

③ 同上书，陈文，页78。

④ 详情参见上注，页78—85。

⑤ 见李焘，《续资治通鉴长编》，页150。刘承幹，《南唐书补注》，卷18，页5a。

⑥ 林仁肇及高越传，参见马令，《南唐书》，卷12，页54—55；卷13，页55。又见陆游，《南唐书》，列传卷11，页64；卷6，页41。

重建的舍利塔现今仍在，是了解南唐建筑和雕刻艺术十分重要的作品（图4-1）。[①] 此外，朝臣如徐铉、李建勋和周繇等人也曾分别为栖霞寺作诗或题记，可知它在当时是十分著名的佛教圣地。[②]

由于信佛，因此后主极为礼敬僧侣，特别是对当时禅宗六祖慧能（638—718）弟子青原行思（？—740）法嗣的禅宗高僧，如金陵报恩寺的法眼文益（净慧，885—958）和清凉寺的法灯文遂（泰钦，？—974）两位禅师尤为尊崇。[③] 后主仍为郑王时，便受法于净慧（文益）禅师。[④] 文益禅师长于诗文，传说他曾作《牡丹诗》讽喻中主。[⑤] 而当文遂禅师圆寂时（974），后主还为他立碑颂德，韩熙载则为他撰写塔铭。[⑥] 据史料得知，曾受后主供养、或同时活动于南唐的知名法师，包括：宫中净德道场的智筠（906—969）和冲煦（916—974），金陵报恩院的清护（916—970），钟山的道钦，润州的光逸，庐山圆通寺的缘德（898—977），归宗寺的道诠禅师，蕲州四祖山的清皎（906—993）[⑦]；此外，稍早还有木平和尚、玄觉导师、清凉寺的明禅师和奉先寺的深禅师等人[⑧]。又据说当

① 参见史岩，《五代两宋雕塑概说》，页3—5。又见孙大章、喻维国，《宗教建筑艺术》；《中国美术全集》，建筑艺术编，册4，图版36、37及页12、13说明部分。

② 徐铉虽不笃信佛，但也曾在保大辛亥（951）年作《摄山栖霞寺新路记》；李建勋作《游栖霞寺》诗；周繇作《栖霞寺赠月公》等。见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷4，页507—508、618—619。

③ 两位禅师与南唐中主和后主的关系都相当密切。二人传记分别载于释道原，《景德传灯录》，卷28，页293—294。又见本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》。

④ 见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷4，页870。按净慧本姓鲁，浙江余杭人，七岁出家于新定智通院，游历福建、江苏、江西、湖南，后住持金陵报恩寺，深得中主与后主礼敬。见释赞宁，《宋高僧传》，卷74，页55。

⑤ 诗曰："拥毳对芳丛，由来趣不同；发从今日白，花是去年红。艳冶随朝露，馨香逐晚风；何须待零落，然后始知空。"但宋人却误以为此诗是讽喻后主的。原见释惠洪，《冷斋夜话》，卷1，页244，"李后主亡国偈"；又见夏承焘，《南唐二主年谱》，页68。两人都以此诗为文益禅师讽喻后主宋兵将来伐之事。实际上，文益卒于后周显德五年（958），时中主在位，后主未立，故不合史实。参见本书第二章。又，此诗并不见录于北宋释道原所撰《景德传灯录》文益法偈诗文中。除几字相异外，同诗最早出现于陶岳所撰《五代史补》，卷5，页683中，谓此诗为僧谦光奉中主之命而作。很可能到北宋末年徽宗时，释惠洪始将此诗误传为文益禅师之作。又见本书第四章《南唐三主与佛教信仰》。

⑥ 见释赞宁，《宋高僧传》，卷23，页598。

⑦ 以上有关智筠、清护、冲煦、缘德、清皎部分，参见陈垣，《释氏疑年录》，卷6，页188、190、192；有关道钦及光逸小传，参见释赞宁，《宋高僧传》，卷23，页598。又见释道原，《景德传灯录》，卷21，冲煦及清护传；卷23，清皎传；卷24，道诠传。

⑧ 见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷48，页1438—1439、1442—1443。又见释道原，《景德传灯录》，卷20，木平和尚；卷23，明禅师，深禅师等传。



宋军围城正急时，后主因被蒙蔽不知，以至于还居净室，听德明、云真、义伦、崇节等法师开示讲解《楞严经》和《圆觉经》。[①] 对于后主信佛一事，宋人更有许多传闻记载，或为口耳相传、言过其实，或属胜利者藉以诬蔑后主为昏君的杜撰之言。[②]

但是，无论如何，宋人在当时已经利用后主信佛笃诚这一点，而派僧侣作间谍，潜伏到南唐，在军事重地如牛首山和采石矶等地，建塔寺、造佛像，作为掩护，以待日后宋兵南下时，里应外合。在反间僧侣中，最有名的是号为"小长老"的江正。小长老在开宝二年(969)左右南来，因长于论辩而深得后主信任。他怂恿后主穷奢极欲，以为不如此，则无法体会佛国华严之美。本来就尊礼禅宗、偏好佛理的后主，或因逃避现实的困顿，因此转而寄望小长老的法力，期望他护持国祚。直到开宝八年(975)宋兵围城时，后主还手书发愿祝祷文，期望佛力保佑，度过危机。最后金陵终于沦陷，这时后主才知小长老之诈。传说后主曾下令鸩杀小长老。但实际上，在兵荒马乱中，小长老已趁机脱逃，并趁南唐亡国之际夺取皇室的许多图籍。[③] 虽则如此，但后主对佛教仍然一本初衷，极为笃诚。就在亡国后沦为俘虏、被押解前往汴京的途中，经过临淮，他还"往礼普光王塔，施金帛犹以千计"[④]。可说他对佛教的信仰始终未曾动摇。

总之，后主因特殊的人生遭遇，而深刻地体会了佛家的"万法本空"，"世事无常"的道理。佛门的"空"理，也自然流露在他的诗文作品中，例如他在28岁(964)时，为悼念四岁早殇的次子仲宣(961—964)的诗中有言："空王应念我，穷子正迷家。"次年(965)，他在哀昭惠后(936—964)的挽辞中又说："秾丽今何在？飘零事已空"。而他在两首大约作于这时的病中诗中，又说："赖问空门知气味，不然烦恼万涂侵"以及"前缘竟何似？谁与问空王"。[⑤] 此处"空王"即指佛而言。又，在他晚期所作的词中，更见

---

① 陆游，《南唐书》，卷3，页19。

② 关于这点，夏承焘已辩其不可尽信，参见《南唐二主年谱》，页59。

③ 小长老传见马令，《南唐书》，卷22，页101；陆游，《南唐书》，列传卷15，页82。传言小长老南来(969)，暂投法眼禅师座下。但事实上，那时法眼已卒(958)，因此不可能。又，小长老入宋后为安陆刺史。他本身富于藏书，在得南唐及后来吴越亡国后的收藏，总数共达万卷，后散佚；到北宋神宗朝的翰林学士郑毅夫作《江氏书目》时，还登录其收藏文集数百卷。参见王明清，《挥尘后录》，卷5，页468—469，《樊若水》条。

④ 陆游，《南唐书》，列传卷15，页82—83。

⑤ 以上句子都见于清圣祖御定，《御定全唐诗》，册1423，页159—160。

许多“梦”与“空”的词句。著名的例子比如:“世事漫随流水,算来一梦浮生”《锦堂春》;“梦里不知身是客,一晌贪欢”《浪淘沙》;“往事已成空,还如一梦中”《子夜歌》等等。[1] 这些用语处处显示他受佛家思想的影响,特别是《金刚经》所揭示的:“一切有为法,如梦幻泡影;如露亦如电,应作如是观。”

后主熟习经典,曾手抄《心经》送给宫女乔氏。在他过世后,当时已被宋太宗(939—997)纳入禁中的乔氏,便将自己收藏的《心经》捐赠到汴京的相国寺西塔院,以荐后主冥福,并以极工整的书法在卷后加上了一段情深动人的跋文:

> 故李氏国主宫人乔氏,伏遇国主百日,谨舍昔时赐妾所书《般若心经》一卷,在相国寺西塔院,伏愿弥勒尊前,持一花而见佛……[2]

可知后主平日对乔氏的情意真挚,才会令乔氏在他逝世之后还如此地绻念情深。同样的,由于南唐在皇室三代长期提倡佛教下,僧侣得到相当的照顾,因此,这些僧侣在必要时,也能同仇敌忾,捍卫国家,比如庐山圆通寺,“……南唐时曾赐田千顷,其徒数百众,养之极其丰厚。王师渡江,寺僧相率为前锋以抗。未几,金陵城陷,乃遁去”[3]。可悲的是,南唐亡国之后,百分之六七十的僧尼都被迫还俗,有的还甚至被鲸面充当兵员。宋人如此强硬的做法,令人望而生畏。[4]

总之,南唐由于三主都笃信佛教,因此朝野信佛蔚为风气,除了后主的四叔景遏和朝臣徐铉外,无一不深受佛教影响。[5] 后主子侄辈中,甚至有人在入宋后出家为僧,比如活动于北宋真宗景德到祥符(1004—1016)年间的译经光梵大师惟净,便是吉王从谦的儿子。[6] 纵然如此,南唐终究不能免于无常之劫而烟消云散,正如后主在他词中

---

① 又,关于后主词中喜用“梦”、“月”等字的讨论,参见郭德浩,《李后主评传》,页66—67。

② 北宋末年王铚还曾见过这件作品,参见其《默记》,卷中,页342。

③ 原文见曾敏行,《独醒杂志》,卷1,页529;又见夏承焘,《南唐二主年谱》,页57;夏氏转引,与原文稍有出入。

④ 见贾似道,《悦生随抄》,收录于陶宗仪,《说郛》,卷20下,页1970;又见夏承焘,《南唐二主年谱》,页55。

⑤ 景遏不似他人信佛之笃诚,参见陆游,《南唐书》,列传卷13,页76;徐铉虽不笃信佛教,但也参与佛教相关的活动,如前所述。

⑥ 陆游,《南唐书》,列传卷15,页83。



所感叹的："往事已成空，还如一梦中。"以下让我们回头来看后主的文学成就。

3. 后主的文学成就

后主之所以能在历史上流芳百世的主要原因，不在于他是个亡国之君，令人同情，而在于他是位情意真挚、才气纵横的文学家和艺术家。他的作品令人赞叹，动人心弦。诚如徐铉在后主的墓志铭中所说的，后主"弧矢之善，笔札之功，天纵多能，必造精绝"[①]。他能文能武，尤擅于文学和艺术创作。后主自幼好读古文，擅长文辞，精于各种文体。以下作者将试就传世的著录和作品来探讨后主的文学创作：首先将他们分为文（包括赋）、诗、词等三大类，并进而论述这些作品形成的背景。

（1）后主的文与赋

后主的文、赋类作品，又可以依内容的性质再分为文集、杂论、官方文书、祝祷文与抒情文章等五种。关于第一种"文集"方面，根据徐铉的后主《墓志铭》，其中说后主"鸿笔藻丽，玉振金相，曾作有雅、颂、文赋凡三十卷"[②]。这三十卷文集的前面，并有徐锴的一篇序。[③] 可惜这三十卷文集到北宋仁宗庆历元年（1041），当欧阳修、王洙和王尧臣等人编修《崇文总目》时，已只剩《李煜集》十卷及《李煜集略》十卷了。[④] 更可惜的是《李煜集》十卷后来也已失佚，因此，对于原来文集的内容更无从知晓。

第二种是他的杂论，最重要的是他的《杂说》数万言，现今也已失传。现在只能靠当初徐铉所作的《御制杂说序》来了解此书的篇目。它们包括《演乐记》、《论享国延促》、《论古今淳薄》和《论儒术》等，总共有一百篇左右，共分为三卷。[⑤] 至于后主作此书的原因和目的，则是为落实儒家的理想来治国。这在前面已经讨论过了，在此不再赘述。[⑥] 又，由篇目中可以看出后主的《杂说》是他所写的各种议论文集，当时人以为

---

① 见徐铉，《骑省集》，卷29，页222。

② 同上。

③ 见陈彭年，《江南别录》，页129；徐铉，《骑省集》，卷18，页142。徐锴为徐铉之弟，精于文字音韵，其传见马令，《南唐书》，卷14，页62；陆游，《南唐书》，列传卷2，页23—24。

④ 参见王尧臣等编次，钱东垣等辑释，《崇文总目》，页315、357。

⑤ 徐铉，《骑省集》，卷18，页142。

⑥ 参见前述《钓矶立谈》，页59。

它的价值可以比美曹丕(187—226)的《典论》。[①]

第三种为官方文书。后主现存最有名的官方文书有三件,分别为《全唐文》所收的《即位上宋太祖表》(961),《乞缓师表》(975)及《不敢再乞潘慎修掌记室手表》(976或977)。这三件官方文书中,夏承焘认为前两件或为朝官代笔。[②] 比如第一件,《即位上宋太祖表》,那是后主刚即位,派冯延鲁入贡时进呈宋太祖(927—976)的。文中以十分谦让的语气向宋太祖禀告他的天性闲散,对政治和权势并无兴趣;并说明他的即位纯属偶然,只因"徒以伯仲继没,次第推迁"的结果。因此,对于宋朝,他一定效忠:"既嗣宗祊,敢忘负荷?惟坚臣节,上奉天朝。"同时,他希望在宋太祖的照应下,容许南唐安全存在。[③] 全文语气忠诚,可惜并未得到宋太祖的眷顾。又如第二件,《乞缓师表》,那是当宋军已围金陵,南唐危急存亡之际,后主派徐铉和周惟简去求宋太祖退兵的文件。全文口气卑微,哀求宋太祖手下留情,保全南唐社稷,以免他成为亡国之君。[④] 但这恳求并未得遂。他终于成为汴京的囚虏。至于第三件,《不敢再乞潘慎修掌记室手表》,则是后主囚居汴京时上奏宋太宗的文书。它应是后主所作的。文书的内容提到他自己初到汴京时,只敢求太祖派没有经验的南唐旧臣徐元楀,作为他的记室,掌理文书、笺奏等事;但徐元楀少不更事,因此,他只好凡事亲自动手。后来太宗又加派另一南唐旧臣潘慎修(937—1005)为后主记室。[⑤] 潘为后主所信任的旧臣,曾在开宝七年(974),奉命入贡宋朝[⑥],此时奉太宗之命,得再事后主。后主为避嫌,而上此表,述明事情始末。行文语气谦让,处处小心,唯恐引起太宗的猜忌:

---

① 马令,《南唐书》,卷5,页26。

② 见夏承焘,《南唐二主年谱》,页92。

③ 其文曰:"臣本诸子,实愧非才。自出胶庠,心疏利禄。被父兄之荫育,乐日月以优游。思追巢、许之余尘,远慕夷、齐之高义……况陛下怀柔义广,煦妪仁深,必假清光,更逾曩日。远凭帝力,下抚旧邦,克获宴安,得从康泰……"全文见董诰等奉敕编,《钦定全唐文》,册3,卷128,页14—15。

④ "……惟陛下宽之、赦之……倘令臣进退之迹,不至丑恶,宗社之失,不自臣身,是臣生死之愿毕矣,实存没之幸也……实举国之受赐也……实天下之鼓舞也……"全文见董诰等奉敕编,《钦定全唐文》,卷128,页15。

⑤ 参见夏承焘,《南唐二主年谱》,页82。

⑥ 见夏承焘,《南唐二主年谱》,页68。



昨因先皇（宋太祖）临御，问臣颇有旧人相伴否？臣即乞徐元楀。元楀方在幼年，于笺表素不谙习……今来以蒙遣到徐元楀，其潘慎修更不敢陈乞。所有表章，臣且勉励躬亲。臣亡国残骸，死亡无日，岂敢别生侥觊，干扰天聪？只虑章奏之间，有失恭慎，伏望睿慈，察臣素心。①

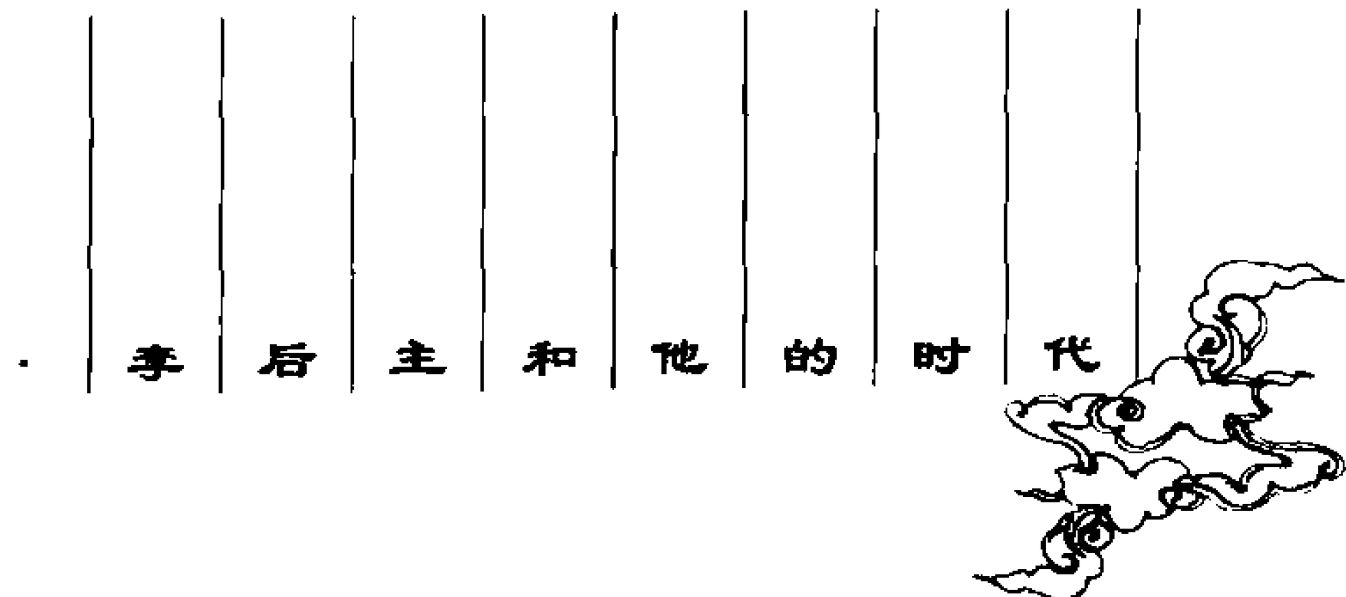
这一则表文为后主自撰自书，北宋时流入潘兴嗣家，王铚曾经见过，并且抄录了一本②，可惜后来与原迹并皆失传。

此外，在《全唐文拾遗》中又收录了后主的书札和书论：《遗吴越王书》（应作于开宝七年，974，十月）③、《答张泌谏书手批》、《批韩熙载奏》和《书述》等四件文书。④

第四种为后主手书的祝祷文：包括他在南唐有一次干旱时，向天求雨的《祈雨文》；平日他读佛经时的《看经发愿文》；以及金陵围城正急时他向佛祖求佑发愿的《祝祷文》。后主的《祈雨文》在北宋初年即已残缺不全，只剩下一句残句："尚垂龙润之祥"，载在陶谷（903—970）的《清异录》中。⑤ 他在《看经发愿文》的末尾，款题为"莲峰居士"。⑥ 由于资料残缺，因此这两件作品的详细内容都不清楚。至于他的《祝祷文》内容，根据《墨庄漫录》上的记载，较为具体：

宣和间，蔡宝臣致君收南唐后主书数轴，来京师以献蔡絛约之，其一乃王师攻金陵城垂破时，仓促中作一疏，祷于释氏：愿退兵后，许造佛像若干身，菩萨若干身，斋僧若干万员，建殿宇若干所。其数皆甚多，字画潦草，然皆遒劲可爱。盖危窘急中所书也。⑦

① 见董诰等奉敕编，《全唐文》，卷128，页15—16；又原文见王铚，《四六话》，卷下，页957。
② 同上书王铚部分。
③ 陆游，《南唐书》，卷3，页17；夏承焘，《南唐二主年谱》，页68，误为马令，《南唐书》。
④ 董诰等奉敕编、陆心源辑补拾遗，《全唐文及拾遗》，册4，页4711。
⑤ 见陶谷，《清异录》，卷上，页840。王国维认为，《清异录》一书可能为北宋人所著，参见其《庚辛之间读书记》，收入王国维，《王观堂先生全集》，册4，页1479—1481。此资料承谢明良教授赐告，谨此致谢。
⑥ 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页4。原见张邦基，《墨庄漫录》，卷7，页65。
⑦ 见张邦基，同上书。又夏承焘，《南唐二主年谱》，页74转引，与原文之字句小有出入。



飞。嗟予季兮不采归。空苍苍兮风凄凄。心踯躅兮泪涟洏。无一欢之可作，有万绪以缠悲……[1]

后主的韵文作品，除以上的文与赋之外，最重要的当是他的诗与词了。以下我们先看他的诗。

(2) 后主的诗

后主诗作原本必然相当多，但至今留存下来的，可能百不及一。依《御定全唐诗》所收，内容完整的只有十八首，分别是：(1)《九月十日偶书》；(2)《秋莺》；(3)《病起题山舍壁》；(4)《送邓王二十(六)弟从益(镒)牧宣城》；(5)《渡中江望石城泣下》；(6)(7)《挽辞》二首；(8)《悼诗》；(9)(10)《感怀》二首；(11)(12)《梅花》二首；(13)《书灵筵手巾》；(14)《书琵琶背》；(15)《病中感怀》；(16)《病中书事》；(17)《赐宫人庆奴》；(18)《题金楼子后》。另外有残句十六段。[2] 其中第五首为《渡中江望石城泣下》：

江南江北旧家乡，三十年来梦一场。吴苑宫闱今冷落，广陵台殿已荒凉。云笼远岫愁千片，雨打孤舟泪万行。兄弟四人三百口，不堪闲坐细思量。[3]

这首诗虽然北宋的龙衮和马令都以为是后主所作[4]，但是曾经亲事过后主、后来再入仕北宋的南唐旧臣郑文宝(953—1013)，却早已指出这首诗的作者应是吴让皇(杨溥，900—937)，居泰州永宁宫时所作。[5] 北宋另有学者以为此诗是杨溥因李昪(徐知诰，南唐烈祖，888—943)逼位而离开金陵(937)，在渡过长江时，望石头城泣下而作

---

① 文见董诰等奉敕编，《钦定全唐文》，卷128，页17；又见陆游，《南唐书》，列传卷13，页77。

② 以上诸诗皆见清圣祖御定，《御定全唐诗》，卷8，页158—160。

③ 同上书，页159。

④ 见龙衮，《江南野史》，卷3，页84；马令，《南唐书》，卷5，页26。

⑤ 见郑文宝，《江表志》，卷1，页134。

可惜这件作品真迹现已失传。

第五种为后主的抒情文:包括有名的《昭惠周后诔辞》(964)、《送邓王二十六弟牧宣城序》(968)和《却登高文》(973)。这三篇文章都收录于《全唐文》中。[①]《昭惠周后诔辞》是后主为悼念大周后而作的。全篇以四言韵文记述了大周后的资质优美、姿色艳丽、才华秀逸、情深意挚以及他对周后之死的哀痛逾恒,对她思念的历久弥长。全文反复着这类情思,文辞缠绵悱恻,沉痛感人,诸如:

> ……含颦发笑,擢秀腾芳。鬓云留鉴,眼彩飞光。情澜春媚,爱语风香。瓌姿禀异,金冶昭祥。婉容无犯,均教多方。茫茫独逝,舍我何乡……执子之手,与子偕老。今也如何,不终往告……遗情眄眄,哀泪涟涟……如何一旦,同心旷世……[②]

另外,他的《送邓王二十六弟牧宣城序》一文,作于开宝元年(968),时间明确。[③]至于他的《却登高文》则是他为七弟从善(939—987)而作的。从善先后在开宝四年(971)和五年(972),两次入贡北宋,被押羁在汴京当人质而不得归。后主天性友爱,为此几次与宋交涉没有结果,从此"岁时宴会皆罢,惟作《却登高赋》(973年四月)以见意"[④]。全篇以四六韵文,描述他从前和从善一起游心于金石书画,并吟诗作词的乐趣,以及分离后的思念之苦:

> 昔时之壮也,情槃乐恣,观赏忘劳。悄心志于金石,泥花月于诗骚……怆家艰之如毁,萦离绪之郁胸。陟彼冈矣(兮)企予足。望复关兮睇予目,原有鸰兮相从

① 见董诰等奉敕编,《全唐文》,卷128,页16—20。
② 同上;又见马令,《南唐书》,卷6,页29。
③ 文见董诰等奉敕编,《全唐文》,卷128,页16—17;又见马令,《全唐书》,卷7,页35—36;见陆游,《南唐书》,列传卷13,页77—78。
④ 陈彭年,《江南别录》,页127。此事又见李焘,《续资治通鉴长编》,页200、222;陆游,《南唐书》,列传卷13,页77,从善传。

的。[1] 因此《全唐诗》中所列后主的诗，存全者应只有十七首。此外，近代学者童养年在其《全唐诗续补遗》中认为原传中主所作的《应天长》词一阕为后主所作，又补列《金铜蟾蜍砚滴铭》、《子夜歌》、《谢新恩》六首等为后主所作；而陈尚君也在其《全唐诗续拾》中标出原传中主所作的《游后湖赏莲花》一诗为后主之作，且补列"未能归去宿龙宫"等十一句为后主诗作残句。[2] 以上增补资料如何论断，非个人所长，暂不置评，在此谨就《全唐诗》所录，加以解读。

但是，《全唐诗》只是登录了这些诗篇的文字，并未根据它们的内容予以分类或编年，缺乏系统性的说明。以下，作者试着对它们稍加整理：首先从内容上来探讨它们成诗的时间和背景因素；其次就文字上简论后主诗作的风格特色。依个人管见，就内容而言，《全唐诗》所收的这十七首诗（1—18，第5首除外）可以分为以下的五类：

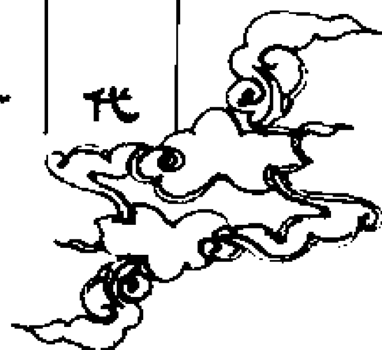
1. 伤亡：包括(6)(7)《挽辞》二首和(8)《悼诗》等共三首。
2. 怀旧：包括(9)(10)《感怀》二首，(11)(12)《梅花》二首，(13)《书灵筵手巾》等共五首。
3. 感伤：包括(1)《九月十日偶书》，(2)《秋莺》，(3)《病起题山舍壁》，(15)《病中感怀》和(16)《病中书事》等共五首。
4. 送别：如《送邓王二十〔六〕弟从益〔镒〕牧宣城》一首。
5. 咏物：包括(14)《书琵琶背》，(17)《赐宫人庆奴》，(18)《题金楼子后》等共三首。

从成诗的时间来看，则这十七首诗中有十四首应当可以确认是作成于大周后过世后，到南唐灭亡前的十二年（964—975）之间。其中比较确定的是伤亡类的《挽辞》二首和《悼诗》一首：

---

① 见宋人，《五国故事》，卷上，页209。又，夏承焘据《五国故事》、《九国志》、《十国春秋》等书，加以详细考证，也认为此诗应是吴让皇所作，参见《南唐二主年谱》，页79。又见童养年，《全唐诗续补遗》，页462。

② 《砚滴铭》见下文论后主的文房四宝部分：有关《应天长》一词及《游后湖赏莲花》一诗，参见前文所论中主擅长诗词部分。关于各项增补，参见陈尚君辑校，《全唐诗补编》，册上，页463—465；册下，页1398—1400。



挽辞二首

珠碎眼前珍，花凋世外春。未销心里恨，又失掌中身。

玉笋犹残药，香奁已染尘。前哀将后感，无泪可沾巾。

艳质同芳树，浮危道略同。正悲春落实，又苦雨伤丛。

秾丽今何在，飘零事已空。沉沉无问处，千载谢东风。

悼诗

永念难消释，孤怀痛自嗟。雨深秋寂寞，愁引病增加。

咽绝风前思，昏濛眼上花。空王应念我，穷子正迷家。[①]

由于它们是后主为了哀挽大周后和次子仲宣而作，因此，成诗的时间应可推断在二人卒后(964)不久。接着，后主因为哀伤过度而大病一场。感伤类之中的《病中感怀》、《病中书事》及《病起题山舍壁》等三首或许作于此时，诗中正适切地描写了他那时的心境：

病中感怀

憔悴年来甚，萧条益自伤。风威侵病骨，雨气咽愁肠。

夜鼎唯煎药，朝髭半染霜。前缘竟何似？谁与问空王？

病中书事

病中坚固道情深，宴坐清香思自任。月照静居唯捣药，门扃幽院只来禽。

庸医懒听词何取，小婢将行力未禁。赖问空门知气味，不然烦恼万涂侵。

① 以上三首诗均见清圣祖御定，《御定全唐诗》，卷8，页159。

病起题山舍壁

山舍初成病乍轻，杖藜巾褐称闲情。炉开小火深回暖，沟引新流几曲声。

暂约彭涓安朽质，终期宗远问无生。谁能役役尘中累？贪合鱼龙搆强名。[1]

因此，这三首诗很可能是作于大周后与仲宣逝世的当年或次年(964 或 965)。当时后主陷于沉痛之中，无力自拔，因此在诗中一再藉佛理的"缘"和"空"的观念，来提醒自己接受人生无常的事实。[2]

虽然后主在大周后病重时，早已与小周后订情，四年后(968)且正式聘纳小周后[3]，但是，他对大周后的怀念日久弥深。因此，怀旧类的《感怀》、《梅花》和《书灵筵手巾》等五首，很明显地可以看做是他因思念大周后而作的：

感怀

又见桐花发旧枝，一楼烟雨暮凄凄。凭栏惆怅人谁会？不觉潸然泪眼低。

层城无复见娇姿，佳节缠哀不自持。空有当年旧烟月，芙蓉城上哭蛾眉。

梅花

殷勤移植地，曲槛小阑边。共约重芳日，还忧不盛妍。

阻风开步障，乘月溉寒泉。谁料花前后，蛾眉却不全。

又

失却烟花主，东君自不知。清香更何用，犹发去年枝。

---

① 以上三首诗均见清圣祖御定，《御定全唐诗》，卷 8，页 158—160。

② 大陆也有学者注意到后主诗词与佛教的关系，参见王秀林，《试论李煜诗词中的佛教文化意涵》，页 63—67。

③ 见马令，《南唐书》，卷 5，页 23；陆游，《南唐书》，卷 3，页 16。



书灵筵手巾

浮生共憔悴，壮岁失婵娟。汗手遗香渍，痕眉染黛烟。[①]

这五首诗作成的时间，很可能是在大周后过世到后主再娶小周后之间（964—968）。

感伤类中还有其他两首：

九月十日偶书

晚雨秋阴酒乍醒，感时心绪杳难平。黄花冷落不成艳，红叶飕飕竞鼓声。

背世返能厌俗态，偶缘犹未忘多情。自从双鬓斑斑白，不学安仁却自惊。

秋莺

残莺何事不知秋，横过幽林尚独游。老舌百般倾耳听，深黄一点入烟流。

栖迟背世同悲鲁，浏亮如笙碎在椒。莫更留连好归去，露华凄冷蓼花愁。[②]

这两首诗中一再提到"背世"、"偶缘"、"鬓白"、"凄冷"、"愁"等句，显见他心情的悲凉。虽然后主在32岁(968)那年再纳小周后，生活上也趋于奢华、耽于逸乐，但是，国事日非，使他心情抑郁，直到亡国。这两首诗或许是他此期(968—975)的作品。

送别类的《送邓王二十(六)弟从益(镒)牧宣城》作于开宝元年(968)，时间明确，已如上述。[③]

咏物类的《书琵琶背》是后主为大周后的烧糟琵琶所写的诗：

---

① 以上五首诗均见清圣祖御定，《御定全唐诗》，卷8，页159。又见王力坚，《李煜思妇词探讨：兼论李煜的中期创作》。

② 以上二首诗均见清圣祖御定，《御定全唐诗》，卷8，页158。

③ 文见董诰等奉敕编，《钦定全唐文》，卷128，页16—17；又见马令，《全唐书》，卷7，页35—36；见陆游，《南唐书》，列传卷13，页77—78。

侁自肩如削,难胜数缕条。天香留凤尾,余暖在檀槽。[①]

大周后的琵琶得自中主的赏赐。[②] 后主在作这首诗的时间很可能是在与大周后成婚(954)后不久。

至于其他二首:《赐宫人庆奴》及《题金楼子后》,其成诗的时间和背景都难以考订,因此不敢在此妄论。

《全唐诗》所收后主诗篇残句十六段(1—16)[③],依内容而言,这些残句可以分为五类:

1. 拟古类,包括

残句(1):"迢迢牵牛星,杳在河之阳;
粲粲黄姑女,耿耿遥相望。"

残句(9):"人生不满百,刚作千年画。"

2. 咏物类,包括

残句(2):"莺狂应有恨,蝶舞已无多。"(咏落花)

残句(3):"揖让月在手,动摇风满怀。"(咏扇)

3. 感怀类,包括

残句(4):"病态如衰弱,厌厌向五年。"

残句(5):"衰颜一病难牵复,晓殿君临颇自羞。"

残句(6):"冷笑秦皇经远略,静怜姬满苦时巡。"

残句(7):"鬓从今日添新白,菊是去年依旧黄。"

残句(8):"万古到头归一死,醉乡葬地有高原。"

---

① 以上五首诗均见清圣祖御定,《御定全唐诗》,卷8,页159。又见王力坚,《李煜思妇词探讨:兼论李煜的中期创作》。

② 中主解音律,珍藏蔡邕的焦尾琴(即烧槽琵琶),以大周后擅长弹琵琶,因而特以名琴赏赐她。参见马令,《南唐书》,卷6,页28;陆游,《南唐书》,列传卷13,页73。

③ 皆见清圣祖御定,《御定全唐诗》,卷8,页160。



4. 写景类，包括

残句(10)："日暎仙云薄，秋高天碧深。"

残句(11)："乌照始潜辉，龙烛便争秉。"

残句(12)："凝珠(?)满露珠。"

残句(13)："游飏日已西，肃穆寒初至。"

5. 宴会类，包括

残句(14)："九重开扇鹄，四牖炳灯鱼。"

残句(15)："羽觞无算酌。"

残句(16)："倾碗更为寿，深卮递酬宾。"

由以上这些残句本身很难精确地断定它们成诗的时间。不过，其中有几句展现比较明显的证据，可与他的诗篇相印证，因此在时间上较易定位。比如感怀类中的"病态如衰弱(柳?)，厌厌向五年"，及"衰颜一病难牵复，晓殿君临颇自羞"(残句4、5)，可能是后主在大周后病殁、他大病一场后的几年内所作的。又如"鬓从今日添新白，菊是去年依旧黄"(残句7)，从用词上到心情上来看，颇近于上述《九月九日偶书》，作成的时间也可能在968到975之间。再如咏物类中的"揖让月在手，动摇风满怀"(残句3)，据宋人所说是后主在亡国入汴后，奉太祖之命，在宴席上诵念的。太祖并因此而讥刺他："好一个翰林学士!"[①]另外，感怀类中的"万古到头归一死，醉乡葬地有高原"(残句8)，据传是他在卒前一年的岁暮，于醉后写在窗牖上，醒后一见大惊；次年七月他便逝世了。[②] 除此之外，其他残句的成诗时间便很难确定了。

虽然如此，但是这些残句却显现了后主诗风的重要特色：一、后主长于各类诗体，包括五古、五律和七律。二、后主诗风渊源综括汉(前206—后220)、魏(220—265)乐府和唐代律诗。三、他经过融合与转化上述资源而形成自己独特的诗风。首先，就各类诗体方面而言，上述残句的句型和结构已然清楚，在此不必多言。其次，在诗风渊源方面，后主学自汉、魏五言古诗最明显的例子是他的"迢迢牵牛星，杳在河之阳；粲粲

① 叶梦得，《石林燕语》，页572。

② 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页86。

黄姑女，耿耿遥相望"；便是源自《古诗十九首》中的"迢迢牵牛星，皎皎河汉女……"；而他的"人生不满百，刚作千年画"，更明显地是蜕变自"人生不满百，常怀千岁忧"。至于他学自唐诗五律和七律方面，最显著的例子，是他的写景类残句，比如："乌照始潜辉，龙烛便争秉"；又如伤怀类的"冷笑秦皇经远略，静怜姬满苦时巡"。这些特别讲究炼句和对仗功夫的诗句，正是唐代律诗的特色。

总之，后主既精于律诗的炼句与对仗，又长于古乐府诗中自然流畅的韵律感，将二者融合，变成他个人特别的诗风。从以上十七首全诗及十六段残句看来，后主的诗用字典雅，韵律流畅，情泛乎辞。又由于他的际遇坎坷，因此诗中多显哀愁。苏轼（1036—1101）对此深有体会，因此说："李主好书神仙隐遁之词，岂非遭罹多故，欲脱世网而不得者耶？！"[①]可说点破了后主心中那份沉重的无奈，以及百浇不解的块垒。然而后主在作品中所显现出的最重要的特色便是他那份自然流露的感情。这种特色在他的词中发挥得更为淋漓尽致。

(3) *后主的词*

后主的词脍炙人口，感人肺腑，千载以来，唱诵不绝，在五代词人中最受重视。[②]学者对它的研究论述，既多且精。个人学浅，所知有限，为免繁冗重复，谨将近年来有关后主词的版本、译本和辨伪等研究资料编列简介，附录于后（见附录），而在此则仅拟以管见试窥后主词风之一斑。

依学者研究，传世的后主词可靠的共四十首左右。[③] 这四十首左右的词，在时间上和内容上概括了后主一生（937—978）的欢乐与哀愁。学者对它们的研究多采取分期的方式。一般最常见的是将这些作品，依时间而分为早、中、晚三期。[④] 每期的作品在内容上和用字遣词上，都表现出明显的特色。

早期，包括后主出生到大周后去世为止的二十八年（937—964）之间的作品，内容

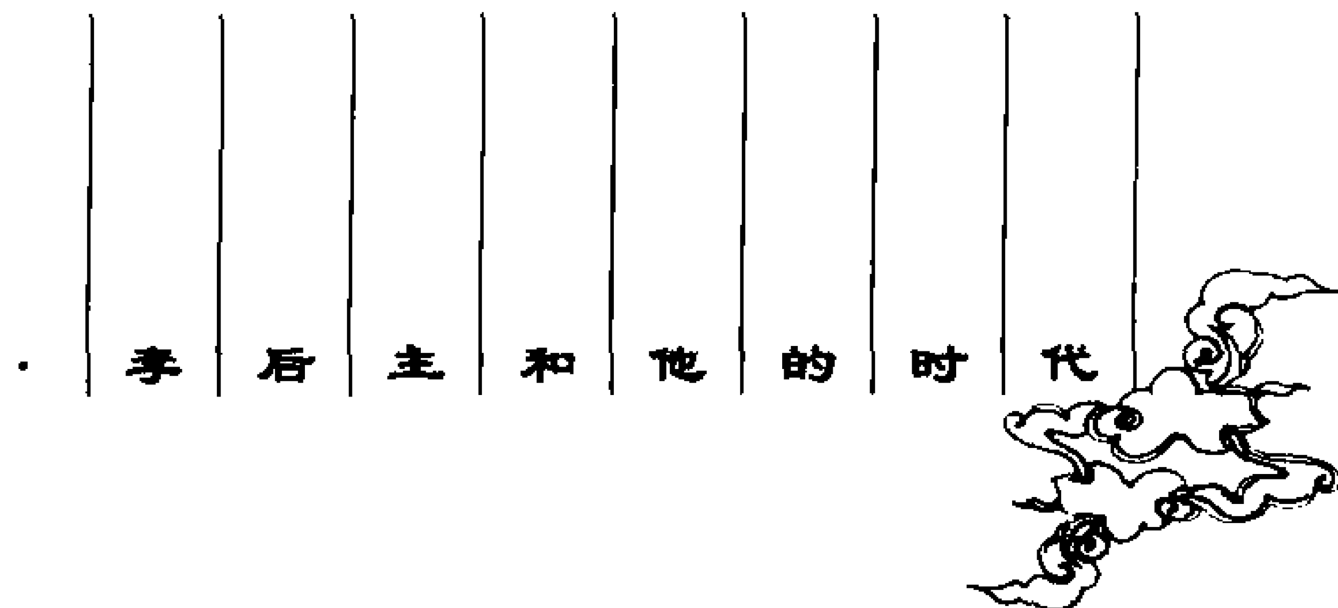
---

① 苏轼，《东坡题跋》，中国书画全书本，卷2，页608。

② 参见刘尊明、王兆鹏，《本世纪唐宋词研究的定量分析》，页13—14；余恕城，《南唐词人的创作及其在词史中演进的地位》。

③ 详见附录《李后主词研究资料》。

④ 参见陆衎庐，《词人李后主》；陆岭生，《李后主和他的词》；季灏，《李后主著作考》。



多写他与大周后的琴瑟合鸣，与小周后的幽会偷情，以及歌舞升平的后宫生活。他在幸福欢愉当中远离人间的愁苦。此期词中充满描写音乐、颜色、香味、舞蹈、情思和绮梦的字眼，整体洋溢着艳情欢爱的气氛，代表作品如：

玉楼春

晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列；笙箫吹断水云间，重按霓裳歌遍彻。

临春谁更飘香屑？醉拍阑干情味切。归时休照烛花红，待放马蹄清夜月。[1]

一斛珠

晚妆初过，沈檀轻注些儿个，向人微露丁香颗；一曲清歌暂引樱桃破。

罗袖浥残殷色可，怀深旋被香醪涴，绣床斜凭娇无那，烂嚼红茸笑向檀郎唾。[2]

以上二词似为大周后而作。大周后美艳，又擅长歌舞与音律，曾重谱《霓裳羽衣曲》。

浣溪沙

红日已高三丈透，金炉次第添香兽，红锦地衣随步皱。　　佳人舞点金钗溜，酒恶时拈花蕊嗅，别殿遥闻箫鼓奏。[3]

此词描写后宫热闹的歌舞场面，可见他此时生活的欢欣。

以上三首词中的字句，多用“红”、“金”、“香”、“花”、“舞”、“曲”、“箫”、“歌”等温暖热闹而偏向于感官知觉的字眼，充满欢愉的气氛，显见他此时正沉醉在软玉温香的幸福之中。[4]

---

① 此据唐圭璋编注，《南唐二主词汇笺》，页 18b—19a。
② 同上书，页 6b—7a。
③ 同上书，页 13b—14a。
④ 关于后主早期的词，用词之擅于诉诸感官享受及音乐节奏的看法，又见叶嘉莹，《迦陵论词丛稿》，《李煜》部分，页 149—153。

中期,涵盖了大周后去世到南唐亡国止的十一年(965—975)之间的作品,其中流露出空虚、抑闷、离别、感伤的心情。早期的热闹喧哗,充满色、香、味的欢乐气氛,在此一扫而空。代之而起的是他在感受到人生的无常、世事的幻化、现实的压力和局势的无可奈何之后的空虚、寂寞、寒冷与无力的感觉。此期的代表作品如:

捣练子

深院静、小庭空、断续寒砧断续风。无奈夜长人不寐,数声和月到帘栊。[①]

此词描写他夜长不寐、空虚、寂寞、孤寒的情景,用词多采用冷调的"静"、"空"、"寒"等字眼。

喜迁莺

晓月坠,宿云微,无语枕凭欹。梦回芳草思依依,天远雁声稀。 啼莺散,余花乱,寂寞画堂深院。片红休扫尽从伊,留待舞人归。[②]

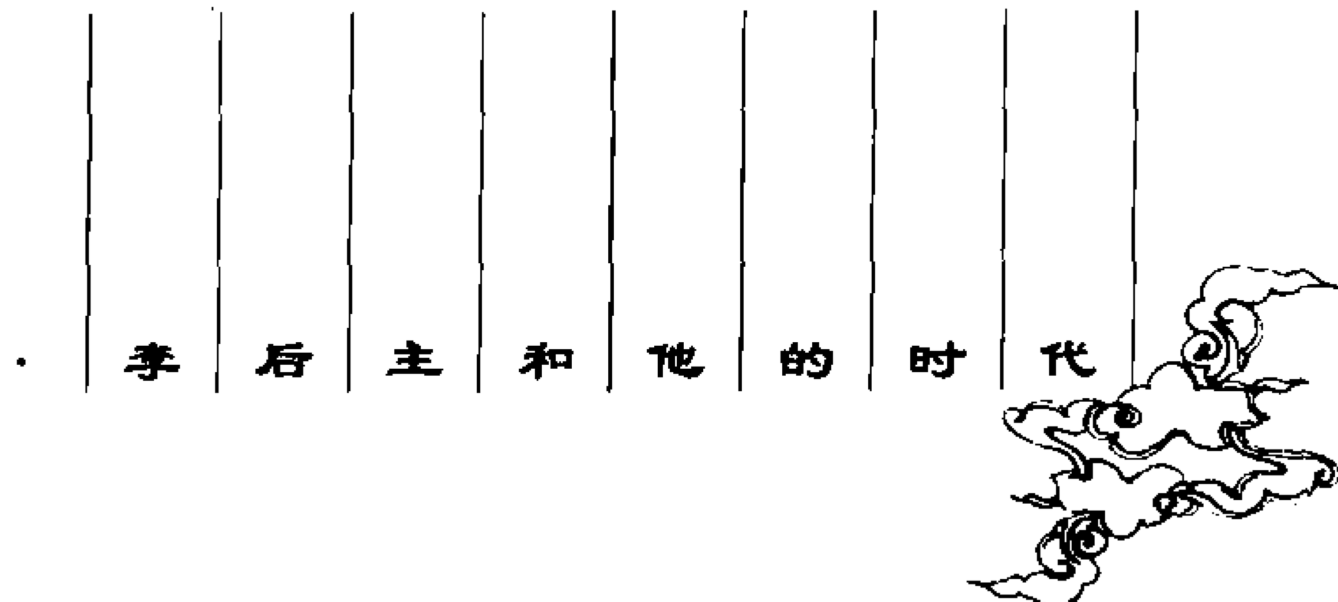
此词描写他长夜未眠,愁思无奈的心情,所用字句如"坠"、"微"、"稀"、"散"、"乱"、"寂寞"、"休"、"归"等等表现负面的、无可奈何的心绪。

临江仙

樱桃落尽春归去,蝶翻金粉双飞,子规啼月小楼西。帘珠箔,惆怅卷金泥。门巷寂寥人去后,望残烟草低迷。[③]

---

① 见唐圭璋编注,《南唐二主词汇笺》,页 12b—13a。
② 同上书,页 10b。
③ 同上书,页 7b—9a。



宋人认为此词是后主作于金陵被围的那年(975)。[1] 全词充满无力感,用字如“惆怅”、“寂寥”、“残烟”、“低迷”等,显现他心情之低沉。

晚期,包含了他亡国入汴,沦为囚虏,一直到逝世为止的三年(976—978)。此期作品多写他怀念故国的忧思和悲怀:由喑噫哽咽、在梦中追寻故国、情绪低回婉转,到愁思转剧、悲恨难忍、而直抒胸臆、感情奔放,无一不动人心弦。此期词中用字多见:“醉”、“梦”、“泪”、“愁”、“空”、“残”、“恨”、“悲”、“哀”等等悲怆的字眼。代表作品如:

浪淘沙

帘外雨潺潺,春意阑珊,罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客,一晌贪欢。独自莫凭阑,无限江山,别时容易见时难。流水落花春去也,天上人间。[2]

子夜歌

人生愁恨何能免,销魂独我情何限。故国梦重归,觉来双泪垂。高楼谁与上?长记秋晴望。往事已成空,还如一梦中。[3]

虞美人

春花秋月何时了?往事知多少?小楼昨夜又东风,故国不堪回首月明中。雕栏玉砌应犹在,只是朱颜改。问君能有几多愁?恰似一江春水向东流。[4]

乌夜啼

林花谢了春红,太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风。　　胭脂泪,相留醉,几时重?自是人生长恨水长东。[5]

---

① 见夏承焘的考证,《南唐二主年谱》,页138—139。
② 见唐圭璋编注,《南唐二主词汇笺》,页22a—23a。
③ 同上书,页7a—b。唐圭璋也根据传说,认为是因为这首词而引起宋太宗的忌恶,因而鸩杀后主。
④ 见唐圭璋编注,《南唐二主词汇笺》,页4a—6a。
⑤ 同上书,页11a—b。

以上四首都是他此期最脍炙人口的佳作，感情奔放，直出胸臆；用字遣辞已不见雕琢，而多洗练、悲冷的字眼，如“寒”、“难”、“愁”、“情”、“泪”、“恨”等，流露出他心中一片宣泄难尽的悲情。

依个人管见，集以上各期的常用字汇，正足以显示出后主每期词风的艺术特质：早期是“声、色、香、舞、情”；中期是“空、寒、残、梦、迷”；而晚期则是“醉、恨、泪、愁、空”。

后主抒情的方式直接奔放，喜乐悲愁直出胸臆，毫不作态，因此动人。他的用语朴素自然，少用典故，不事雕琢，写实传真，直入人心。后主词在表现技法上曾受到中主的影响。关于这点，学者多有深论，本文不拟在此赘述。[①] 然而，这些看似浑然天成、节奏自然的篇章，实是奠基于后主深厚的文学修养，以及丰富的音乐经验之上的。这是后主的特殊禀赋，也是后来词人无法超越他的地方。至于他如何在两极化的人生变局与极度的情感挣扎当中，呕心沥血、以寸管抒情，这更非常人所能想象和企及。

然而，历代学者和词人之中，仍有对后主词持有特别看法的，比如北宋的苏轼、明代(1368—1644)的陈廷焯和清代的李渔(1611—1677 后)等人。达观的苏轼在理性上虽然可以了解后主因“遭罹世故”，因而诗中多“神仙隐遁之词”[②]；但是，在感性上却不能同情后主缠绵的感情，特别对后主《破阵子》词中“最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌，挥泪对宫娥”的情景，提出了强烈的批评。他认为后主那时应当恸哭于九庙之外，以赎亡国之罪，岂可挥泪对宫娥?！苏曰：

> “三十余年家国，数千里地山河，几曾识干戈？一旦归为臣虏，沈腰潘鬓消磨。最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌，挥泪对宫娥。”后主既为樊若水所卖，举国与人，故(固)当恸哭于九庙之外，谢其民而后行，顾乃挥泪宫娥，听教坊曲！[③]

---

① 参见附录所列陆衍庐、陆岭生、郭德浩、蒋励材、季灏及谢世涯等人的论著；特别详见陆岭生，《李后主和他的词》，页 39—59；又见谢世涯，《南唐李后主词研究》，页 6—12，73—157。

② 苏轼，《东坡题跋》，中国书画全书本，卷 2，页 608。并参见前面论后主诗的部分。

③ 见苏轼，《东坡志林》，卷 7，页 640。四库标题误作“跋陈后主词”；又，夏承焘误以为苏轼评语出自《东坡志林》，卷 4；同时，夏承焘并引《瓮牖闲评》，以为该词非后主所作，参见《南唐二主年谱》，页 80。



苏轼的评语反映了他身为北宋士大夫,以社稷为重的价值观。明代陈廷焯在《白雨斋词话》中,则认为后主词太过爽利,不及唐末温庭筠的蕴藉。至于清代的李渔,则更讥刺后主之哀凄为"倡妇倚门语"[①]。这两人尖刻冷酷的批评显见他们不同的文学审美观:由于他们对后主的遭遇毫不同情,因此也不能接受他那种"情泛乎辞"近于豪放的表达方式,反而肯定温庭筠式的含蓄蕴藉、讲究炼句与修辞的婉约风格。[②]

与上述这些论点持相反意见的是近代学者,如王国维(1877—1927)、郑骞(1906—1991)、叶嘉莹和谢世涯等人。他们对后主的词推崇备至,并且肯定他在中国词史上的地位。王国维指出后主词在感情上的深刻与境界上的高超,几乎无人能出其右:

词至李后主而眼界始大,感慨遂深,遂变伶工之词而为士大夫之词……

词人者,不失其赤子之心者也,故生于深宫之中,长于妇人之手,是后主为人君所短处,亦为词人所长处。

客观之诗人不可不多阅世,阅世愈深,则材料愈丰富,愈变化,《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人不必多阅世,阅世愈浅,则性情愈真,李后主是也。

尼采谓一切文学余爱以血书者。后主之词真所谓以血书者也。宋道君皇帝(宋徽宗,1082—1135)《燕山亭》词略似之。然道君不过自道身世之感,后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意,其大小固不同矣。[③]

叶嘉莹也十分肯定后主在词发展史上的地位。她认为后主词在内容方面,由于一

---

① 详见谢世涯,《南唐李后主词研究》,页58—173。

② 词有两种不同风格:婉约与豪放,各以温庭筠和韦庄为代表。详见郑骞,《温庭筠、韦庄、与词的创始》;又见叶嘉莹,《从人间词话看温韦冯李四家词的风格》。

③ 以上四则论后主词,皆见王国维,《人间词话》,页5930—5931。又关于他将后主词比释迦及基督之说法,陆衎庐已指其不甚恰当,参见本书第三章第一节;又谢世涯也有辩解,参见《南唐李后主词研究》,页202—222。

己真纯的感受而直探人心,因而形成深广的意境。又由于他所使用的文字明朗开阔,而造成博大的气象。至于后主在词方面的成就,纯属个人的天赋异禀,是一种天才型的创作,并不代表词史演进中的一个阶段。[①] 换句话说,后主的词是超越了他的时代,就词的发展史来看,是一个异数。

郑骞则从词学发展史的角度来为后主定位。他认为后主词与唐末豪放派的开创者韦庄(836—910)的词相较之下,更高一筹:

> 韦词毕竟是词史初期的作品,堂庑气象还差得多。眼界之大、感慨之深,当然不能不让后贤。韦庄的《菩萨蛮》五首,与李后主的《浪淘沙》、《虞美人》诸词,都是感慨之作。韦词哪像李后主那样寓沉着于豪放,寄俊逸于悲凉呢?[②]

其次,他指出词在内容上和形式上的发展:"唐、五代词多小令。长调为宋初之事……苏轼与柳永为长调大家……"他又说:"苏词一出,才把词的领域扩大,地位提高。词到此时才完全脱离了小道末枝,进而与诗、文占有同样的地位。"[③]

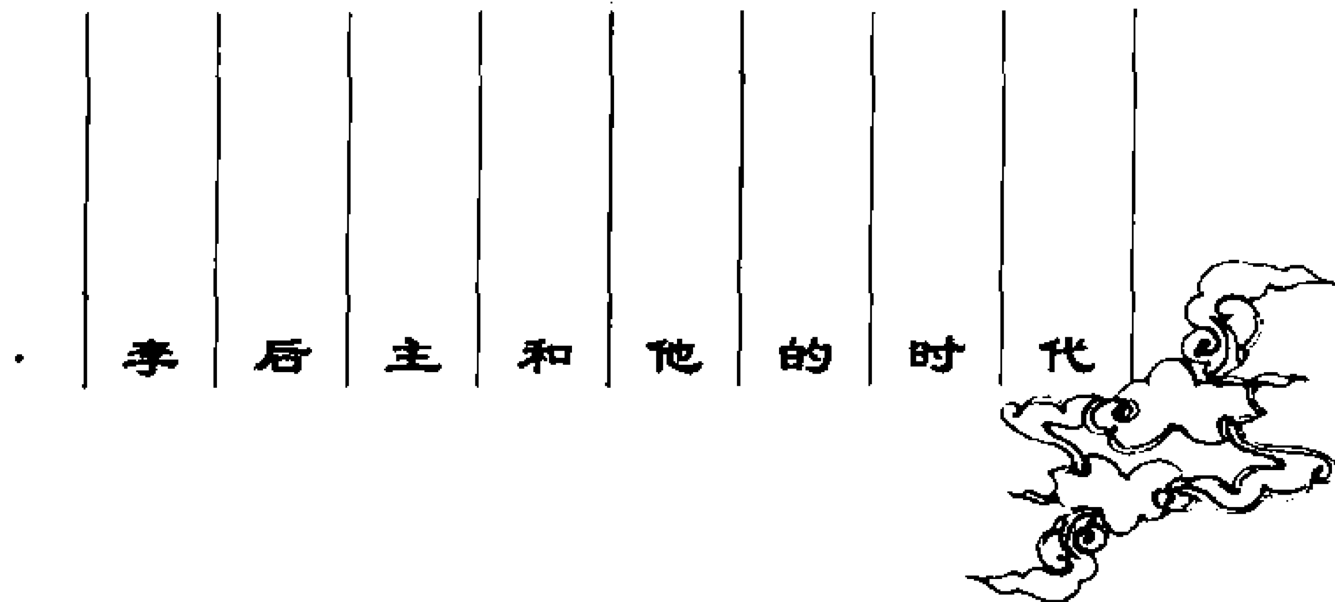
谢世涯则更进一步确切地肯定:后主词实为苏轼等北宋词的滥觞。他并具体地标示出后主词对欧阳修、苏轼、秦观(1049—1100)和辛弃疾(1140—1207)等人直接影响的例证。[④]

虽然郑骞与谢世涯的看法稍异于叶嘉莹,但是,基本上,他们都承认后主词在本质上已超越了词在当时的发展。这也就是王国维所说的:"词至李后主而眼界始大,感慨遂深,遂变伶工之词而为士大夫之词。"这种看法应是所有学者都一致同意的。后主在词史上居于至尊的地位也为举世所公认。

然而,后主的艺术才华还不止于此。文、赋、诗、词之外,他还能书、擅画,精于歌、舞、棋弈、鉴赏,并富于书籍、法书、名画等收藏。徐铉赞美他"天纵多能,必造精绝",

---

① 见叶嘉莹,《迦陵论词丛稿》,页117—118。
② 见郑骞,《从诗到曲》,页109。
③ 以上两段引文分别摘自郑骞,《从诗到曲》,页118、123。
④ 见谢世涯,《后主在词史上之地位》。



一点也不夸张。他确属天赋异禀、才学兼备，实为中国历史上极为罕见的全方位艺术家。关于这点，详见《后主的艺术活动》。

附录一：李后主词研究资料

一、版本

后主词最早结集刊行于何时，已难确知，在北宋学者欧阳修、王洙与王尧臣等人所编的《崇文书目》(1041)中并未专刊他的词集，而只列出《李煜集》及《李煜集略》各十卷。[①] 这两种集子是否包括了他的词，已不可知。依饶宗颐《词集考》，后主词于"北宋陈世修有辑钞本……"[②]又据詹安泰的研究，后主词的辑印，最早见于南宋，当时的版本有两种形式：一为单行本，始见于尤袤(1127—1194)的《遂初堂书目》(编于1167年左右)中的"乐曲类"，列有《李后主词》；另一为与中主词合刊的合集本，见于南宋末年陈振孙(活动于13世纪前半期)的《直斋书录解题》中所载的《南唐二主词》共一卷。[③] 可惜这些南宋刊本今已失传。

至今流传下来最早的后主词集是明代的两个版本：一为谭尔进校订的墨华斋刻印本(吕远刻于万历庚申，1620)；一为毛晋的汲古阁旧抄本。至于清代重刻比较重要的则有四种刻本，分别为：

1. 文灿刻本(亦园藏本《十名家词集》，康熙时期，1662—1722刻)
2. 金武祥刻本(粟香室丛书，光绪时期，1875—1908刻)
3. 刘继增笺注，《南唐二主词笺》，1890(无锡县公立图书馆校印，1918)
4. 王国维校补，《南唐二主词》(沈宗畸刻《晨风阁丛书》，宣统时期，1909—1911

① 参见王尧臣等编次，钱东垣等辑释，《崇文总目》，页315、357及参见前面讨论后主的文与赋部分。
② 饶宗颐，《词集考——唐五代宋金元编》，页28—32。这项资料蒙王国璎教授赐告，谨此致谢。
③ 参见詹安泰编注，《李璟·李煜词》，页48—51。

刻）

此外，还有朱景行录自明代《永乐大典》的抄本、吴讷本以及萧江声本。[①] 清末校勘后主词，比较重要的学者有刘继增、王国维和刘毓盘等人。[②]

二、近人研究

20世纪以来，研究后主词的中文和外文论著很多，可以分为：专书、年谱和论文等三大类。

A. 专书

先就专书类而言，据作者所知，比较重要的专书，在中文方面，有以下16种（依出版时间顺序）：

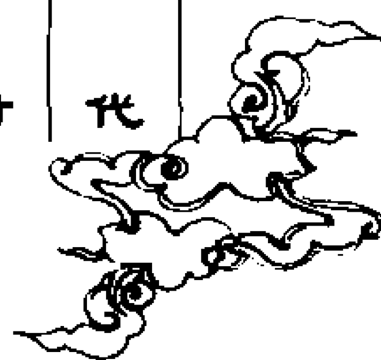
1. 王国维校补，《南唐二主词》，收在《晨风阁丛书》（1909—1911），卷16及《唐、五代二十一家词辑》，1928。后收入《王观堂先生全集》（台北：文华出版公司，1968，册15，页6737—6756）
2. 刘毓盘校辑，《南唐二主词》（《唐五代宋辽金元名家词集六十种辑》之一种，1921）[③]
3. 贺扬灵校，《南唐二主诗词》（上海：光华书局，1930）。
4. 唐圭璋，《南唐二主词汇笺》（台北：正中书局，1937初版，1963再版，1966三版）
5. 季灏，《李后主著作考》（1947，三重：中央印制厂，1961再版）
6. 王仲闻，《南唐二主词校订》（北京：人民文学出版社，1957）
7. 詹安泰，《李璟、李煜词》（北京：人民文学出版社，1958）
8. 蒋励材，《李后主词传》（台北：中华丛书编委会，1962）
9. 王次聪，《南唐二主词校注》（台北：世界书局，1965）

---

① 这些版本的渊源及相互之间的关系相当复杂，非作者所长，详情参见詹安泰编注，《李璟・李煜词》，页48—51；谢世涯，《南唐李后主词研究》，第四章有关李煜词版本及真伪的考证部分，页56—72。

② 见唐圭璋编注，《南唐二主词汇笺》，页2。

③ 参见王兆鹏、刘尊明，《本世纪唐五代词的文献整理与研究概观》，特别是页181。



10. 龙沐勋等,《李后主和他的词》(台北:学生书局,1971)

11. 高兰、孟祥鲁,《李后主评传》(济南:齐鲁书社,1985)[①]

12. 付正谷、王沛霖,《南唐二主词析释》(天津:天津古籍出版社,1988)

13. 田居俭,《李后主新传》(长春:吉林文史出版社,1991)

14. 詹幼馨,《南唐二主词研究》(武汉:武汉出版社,1992)[②]

15. 谢世涯,《南唐李后主词研究》(上海:学林出版社,1994)

16. 杨敏如,《南唐二主词新释辑评》(上海:中国书店,日期不详)

B. 年谱

在年谱方面,比较重要的有以下 3 种(依时间顺序):

1. 郭德浩,《李后主评传》,原载于《文学年报》,1932 年,后收于龙沐勋等,《李后主和他的词》(台北:学生书局,1971),上册,页 63—163。

2. 夏承焘,《南唐二主年谱》(1935 成书,1955 重改;台北:文海出版社影印,1974);又收于龙沐勋等,《李后主和他的词》,下册,页 21—167。

3. 章崇义,《李后主诗词年谱》(香港:龙门书局,1969)

C. 论文

关于论文类方面,则为数更多,不胜枚举。依日本学界的统计,从 1924—1978 年之间,研究后主各方面议题的专论,至少有 42 篇。[③] 而根据中国学者统计,自 1912—1995 年的 84 年间,研究后主词的文章有 290 篇,居五代词人之冠,而居唐宋词人之第五位。[④] 这些文章依研究的角度来看,各有其阶段性,反映了不同的时代背景和文化氛围。在台湾所见的论文较具学术性,比较重要的论著如:

1. 陆岭生,《李后主和他的词》

2. 郭德浩,《李后主评传》

---

① 此项书目资料蒙王国璎教授赐告,谨此致谢。

② 同上。

③ 参见国书刊行会编,《中国历代皇帝文献目录》,页 79—82。

④ 参见刘尊明、王兆鹏,《本世纪唐宋词研究的定量分析》。

3. 陆衎庐(侃如),《词人李后主》[①]

4. 叶嘉莹,《李煜》[②]

这四篇文章都将后主的词配合他的生平事迹,予以分期,并解析后主词的艺术成就。他们对后主个人的际遇多表同情,对他的词则推崇备至。

反观在中国内地的研究观点和评价则变化较大,情形较为复杂。[③] 其中较具特色的是采取政治角度去看后主的词,以 1955—1956 两年间,在中国内地《光明日报》的《文学遗产》专栏上登载的 17 篇文章为代表。这些文章都以社会主义"人民性"的观点去批判后主的词,对后主本人和他的词风多给予负面的批判。[④] 关于这种特殊的观点,李泽厚在 1956 年当时已撰《谈李煜词讨论中的几个问题》,指出那类批评角度的缺失。[⑤] 这种情形在 20 世纪 80 年代以来已经转为多角度的研究。[⑥]

至于在外语方面,则有学者以日、英、德诸语种对后主词作翻译与研究。[⑦] 据作者所知,在日文方面比较重要的有吉川幸次郎和小川环树编校的《中国诗人选集》(东京:岩波书店,1957—1961),第十六册,《李煜》。美国哥伦比亚大学(Columbia University)的 Burton Watson 教授便根据此日译本,将后主词译成英文。在英文方面还有四种译本,分别是:

Liu Yih-ling & Shahid Subrawardy (tr.), *Poems of Lee Hou-chu* (Bombay: Orient Longman, 1948).

Malcolm Koh Ho Ping & Chandran Nair (tr.), *The Poems and Lyrics of Last Lord Lee* (Singapore: Woodrose, 1975).

Daniel Bryant, *Lyric Poets of the Southern T'ang: Feng Yen-ssu (903-960) and Li Yu (937-978)* (Vancouver: University of British Columbia Press, 1982).

---

① 以上这三篇文章都收在龙沐勋等,《李后主和他的词》,册上,页 13—62,63—163;册下,页 1—20。

② 收于叶嘉莹,《迦陵论词丛稿》,页 94—153;又收入她的《从人间词话看温韦冯李四家词的风格》,页 94—118。

③ 参见李家欣,《李煜研究的历史回顾与思考》。

④ 《光明日报》上的十七篇文章后来结集成书,参见文学遗产编辑部编,《李煜词讨论集》。

⑤ 李泽厚此文原作于 1956 年,登载于他的《门外集》,后收入他的《美学论集》,页 472—489。

⑥ 参见李家欣,《李煜研究的历史回顾与思考》。其中比较值得注意的是 1986 年,开封市举行的"李煜词学术讨论会"。

⑦ 从 1941—1965 年间的外文专著书目,参见谢世涯,《南唐李后主词研究》,页 52—54。



Daniel Bryant, "Messages of Uncertain Origin: The Textual Tradition of the *Nan-T'ang erh-chu tz'u*," in Pauline Yu (ed.), *Voices of the Song Lyric in China* (Los Angeles: University of California Press, 1994), pp. 298-348. ①

这些译本因笔者未曾研读,因此不予置评。

三、真伪问题

后主的词虽经历代有心人士的辑印刊行,但是,千年以来每有流失。元代白朴(1226—1285)在他的《天籁集》中,有《水调歌头》一阕,为感叹南唐故宫而集后主词句所作,其中有许多词句已不见载于明、清以来传世的后主词集之中。可见后主词在元代以后又有佚失。② 现今传世的后主词有多少首?详细数目难以确定。据个人所知,至少有两种说法:一为三十多首③;一为四十多首④。又,据唐圭璋仔细的考证,认为确实可靠的有 34 首,全部列入他的《南唐二主词汇笺》中。唐圭璋又在书后附上王国维所辑补的 10 首,但他认为其中的五首可能是五代别的词人所作:

1. "无言独上西楼,月如钩,寂寞梧桐深院锁清秋……"《相见欢》。此首有人以为是后蜀(934—965)孟昶(919—965)所作。⑤
2. "柳丝长,春雨细,花外漏声迢递……"《更漏子》。此首有人以为唐末温庭筠所作。⑥
3. "转烛飘蓬一梦归,欲寻陈迹怅人非,天教心愿与身违……"《浣溪沙》。此首有的学者以为是南唐冯延巳(903—960)所作。⑦
4. "遥夜亭皋闲倒步,乍过清明,早觉伤春暮……"《蝶恋花》。有的学者以此为李冠或欧阳修所作。⑧

---

① 以上两项资料蒙王国璎教授赐告,谨此致谢。
② 此据唐圭璋编注,《南唐二主词汇笺》,页 28a。
③ 见陆岭生,《李后主和他的词》,页 13—62,特别是页 22。又见谢世涯,《南唐李后主词研究》,第四章:《后主词辨伪》,页 56—72,列出二十三首辨伪。
④ 见陆衎庐,《词人李后主》,页 1—20,特别是页 11。
⑤ 唐圭璋编注,《南唐二主词汇笺》,页 24a—b。
⑥ 同上书,页 24b—25a。
⑦ 同上书,页 27a。
⑧ 唐圭璋编注,《南唐二主词汇笺》,页 11a。

5. “浪花有意千重雪，桃李无言一队春……”

“一棹春风一叶舟，一纶茧缕一轻钩……”这两首《渔父词》据北宋的郭若虚认为是后主题在南唐画家卫贤的《春江钓叟》图上的作品，但唐圭璋却怀疑它并非后主所作。[①]

除此之外，王国维所辑补的其中一首《杨柳枝》：“风情渐老见春羞……到处芳魂感旧游……”应为七言诗，已收在《全唐诗》中，题为《赐宫人庆奴》。[②] 总而言之，依据唐圭璋所汇集的34首，加上他认为王国维所辑补的可靠的五首，总计后主词存世可靠的至少应有39首；简言之，大约40首。

——本文原载于《“国立”台湾大学美术史研究集刊》，5期（1998年3月），页41—76；其后又于2003年秋至2004年春增补修订而成。

三、后主的艺术活动

李后主（937—978）不但是伟大的文学家，也是伟大的艺术家和收藏家。他擅长书法、绘画、音乐、舞蹈、棋弈；讲究器用、文房四宝和生活情趣。他那多才多艺的创造能力和高雅精致的美术品味，在中国历史上几乎是绝无仅有的。纵使是差可与之比拟的宋徽宗（1082—1135），事实上在许多方面也深受他的影响。[③] 徐铉（917—992）说他：“天纵多能，必造精绝”，丝毫没有半点夸张之处。[④] 可惜由于南唐（937—975）亡国和历代兵灾，使他的作品和收藏几乎流失殆尽，而今只能凭据史料和少数物证，以重现当时史实之一斑。以下本文将依序探讨后主在书法、绘画、文物收藏、音乐舞蹈、棋弈

① 见郭若虚，《图画见闻志》，卷2，页176—7；唐圭璋编注，《南唐二主词汇笺》，页27a—b。但唐圭璋并未说出原因何在。

② 见前面论后主咏物诗部分。

③ 宋人笔记传言徽宗乃后主转世，可见二人在个性、禀赋与遭遇上有许多类似之处。见丁传靖辑，《宋人轶事汇编》，页52；又徽宗在美术趣味上受后主影响之事实，参见拙著，《宋徽宗绘画的美学特质——兼论其渊源和影响》。

④ 见徐铉为后主作的墓志铭，《大宋左千牛卫上将军追封吴王陇西公墓志铭并序》。

器用和文房四宝等六方面的艺术活动。

1. **书法**

后主擅长书法，是个具有创意的书法家、书评家、鉴藏家和书法教育的推动者。以下作者试就这几方面来看后主在书法上的成就与贡献。

后主的书法教育来自家学：祖父烈祖（888—943）与父亲中主（916—961）皆擅书法，且有丰富的收藏。[①] 这些条件为他学习书法提供了良好的环境。有关后主书法风格的渊源，至少有四种说法：一为裴休（791—864）；二为羊欣（370—442）；三为柳公权（778—865）；四为薛稷（649—713）。

主张裴休说的是黄庭坚（1045—1105）。裴休为唐代书法家。根据夏承焘引宋人的《嵩山集》："黄鲁直谓李后主书出于裴休，予初大骇之。惟见休石刻字故也。晚乃见休行书墨迹一帖，良以愧叹。"[②]

主张羊欣说的是清代高士奇（1645—1704）。据他的《天禄识余》："'笔阵图'乃羊欣作。李后主续之。今陕西石刻，李后主书也，以为羲之，误矣。"[③]羊欣为刘宋（420—479）书法家，中主的书法便是学羊欣风格[④]，以此而影响后主的早期书风，极其自然。据此，则知后主也曾继羊欣作《笔阵图》续文，并曾摹勒上石，存在陕西，当时人还误以为是王羲之（303—379）所作。由此可知，后主也如中主般学过羊欣的书法。

主张柳公权说的是陆游（1125—1210）。[⑤] 而黄庭坚在看过后主手批的表章之后，也认为后主的"笔力不减柳诚悬（公权）"[⑥]。

然而明朝的丰坊（活动于16世纪中期）却以为后主"书师薛稷（649—713）"，又说后主书"得柳诚悬拨镫法……"[⑦]在此，丰坊又将柳公权和"拨镫法"混为一谈。事实上，"拨镫

---

① 参见本书第一章和第二章。

② 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页5，引《嵩山集》卷18，但经检索晁公溯，《嵩山集》，未见此记。

③ 见高士奇，《天禄识余》，卷上，页58。又见夏承焘，《南唐二主年谱》，页6转引。

④ 见陆游，《南唐书》，列传卷16，页28。

⑤ 同上。

⑥ 见黄庭坚，《山谷集》，卷28，页300。

⑦ 见丰坊，《书诀》，页848。

法"是书家在作书时执笔运笔的方法。依南宋董史(活动于13世纪后半)的《皇宋书录》:

> 《皇朝类苑》云:"古之善书有笔法五字:擫、押、钩、格、抵。用笔双钩,则点画遒劲而尽善矣,谓之'拨镫法'。"江南后主得此法,书绝劲,复增二字曰导、送。①

而后主在他的《书述》中,也明白提到这套"拨镫法"的传承以及他如何学到这套笔法:

> ……书有七字法,谓之"拨镫",自卫夫人并钟(繇)、王(羲之)传授于欧(阳询)、颜(真卿)、褚(遂良)、陆(柬之)等,流于此日。然世人罕知其道者,孤以幸会,得受诲于先王。奇哉!是书也,非天赋其性口授要诀,然后研功覃思则不能穷其奥妙。安得不秘而宝之?!所谓法者,擫、压、钩、揭、抵、(拒)、导、送是也。此字今有颜公真卿墨迹尚存于世,余恐将来学者无所闻焉,故聊记之。②

由上二文得知:后主经由中主学得卫夫人(272—349)、钟繇(151—230)、王羲之(321—379/303—361)及唐代书家包括欧阳询(557—641)、颜真卿(709—785)、褚遂良(596—658/9)及陆柬之(7世纪后半)等人的"拨镫法"传统,且自有创意,又增加了导、送二法。他更加具体地指出颜真卿的书法即为"拨镫法"的佳例。③

综合以上各家的看法,可知后主书法直接师承中主,并曾研习过羊欣、薛稷、裴休、柳公权等人的书风。又由于南唐皇室自烈祖以降即建立丰富的法书收藏,因此后主自应有

---

① 见董史,《皇宋书录》,中篇,页631。

② 陈思,《书苑精华》,中国书画全书本,卷20,页531。此处"揭"异于前引董史,《皇宋书录》中之"格"法,且多"拒"之一法。又,此文本身即有矛盾处,因虽自言书有"七"字法,而却列举出"擫、压……导、送"等"八"字。个人以为其中"拒"字为衍字。关于"拨镫"法,历代书家所论极多,如参见〔宋〕陈思,《书苑精华》,中国书画全书本,卷16,页511—512,收录林蕴,《拨镫序》;〔元〕苏霖,《书法鉤玄》,卷2,页928;〔明〕陆深,《书辑》中之《笔论》条,页790;〔明〕陶宗仪,《书史会要》,卷9,页78—79;〔明〕张丑,《清河书画舫》,中国书画全书本,页255;〔明〕张绅,《法书通释》,卷下,页314;中田勇次郎,《唐代の用笔法》,页27—29等。然而诸书所记皆不见"拒"之一法,可知其为衍字无疑。

③ 然则后主对于颜真卿的书法并非全然欣赏,他以为颜书得右军之一体而失于粗鲁,详见后文所论。又以为"颜书有楷法而无佳处,正如叉手并脚田舍翁耳";见王世贞,《古今法书苑》,页139。



机会研摹历代名迹。其中最重要的是王羲之的书迹，纵使是摹本，他也视如拱璧。据北宋黄伯思（1079—1118）所记，后主曾得唐代书家贺知章（659—744）临王羲之《十七帖》，并将它摹刻上石，放在澄心堂内。[①] 可能由于后主对王羲之书法已能相当深入的掌握，以至于后人认为世传王羲之的行书《笔阵图》是他的手笔，并认为后主作伪《笔阵图》，目的是应付北宋权臣陶谷（903—970）的索求压榨。据王世贞（1526—1590）的看法：

> 右军《笔阵图》凡二本。其一正书，差小，有率更之清劲而小怯。其一行笔甚遒逸，而不能脱俗气，或以为江南李主笔。或谓李主不辨是非，断然非右军迹也。[②]

但另一方面王世贞却不同意后主之故意作此伪书，为的是应付陶谷的压榨。[③] 依个人看法，后主或因其才情之敏锐以及个性之率真，因此他的书法多显瘦秀遒劲，而少作含蓄厚重之态，在造型与结构上较偏于欧阳询、柳公权一脉。据笔者所知，现今存世传为后主的墨迹与刻帖大约还有五件：①题："韩幹画《照夜白》"（图 3-3；纽约，大都会博物馆）[④]；②五言《西方诗》（图 3-4《汝帖》，1107—1110 刻成，卷 12）[⑤]；③题："《江行初雪》画院学生赵幹状"（图 3-5；台北故宫）[⑥]；④行草书："入其国，其教可知也。其为人

---

① 黄伯思，《东观余论》，卷下，页 356，《跋〈十七帖〉后》。

② 孙岳颁，《御定佩文斋书画谱》，卷 88，页 38。

③ 同上。

④ 关于此题是何人之作，历代艺术史家意见不同，但据〔明〕张丑，《真迹日录》，认为是李后主所书，参见页 431。此项资料由廖尧震同学提供，特此致谢。

⑤ 又按《汝帖》刻于北宋末年，经历代翻刻后，字多失真，参见容庚，《丛帖目》，册 1，页 116—119。此项资料承蒙何传馨先生告知，谨此致谢。上海博物馆收藏宋拓《汝帖》，其中登录了后主《西方诗》，图版见中国法帖全集编辑委员会编，《中国法帖全集》，第 4 册，《宋汝帖、宋雁塔题名帖、宋鼎帖》，《十二：唐迄五代七人书》，页 137—138。此项资料承黄立芸女士提供，在此致谢。作者所见台北故宫收藏之《汝帖》拓本中的后主《西方诗》，字迹脱落不明处甚多，难以重建其全诗内容。唯可见其书法特色及风格源流。

⑥ 查赵幹此图首见《宣和画谱》，卷 11，页 125 著录。但此图卷首题署，有明、清艺术史家认为是赵幹自题，参见张丑，《清河书画舫》，中国书画全书本，页 187；卞永誉，《式古堂书画汇考》，册 6，页 945。不过稍后的吴升则提出了较有趣的观察："首大字款一行，学柳诚悬体，最妙。"见其《大观录》，页 393。依笔者推测赵幹不过为当时画院位阶甚低的"学生"身份，依当时制度及习惯，当不至于以如此大幅题署置于卷首。而此题署书风源自柳公权，又指称赵幹为"画院学生"，因此近代学者推测它极可能是李后主所书。见江兆申，《从画家构图意念来看中国山水画的旧有进展》，页 103；又见铃木敬著，魏美月译，《中国绘画史》，卷上，页 147。后者对于此说稍有保留。本项资料承廖尧震同学代为搜集，特此致谢。



图 3-3　（传）李后主（937—978），“韩幹画照夜白”，纸本，楷书，纽约大都会美术馆。

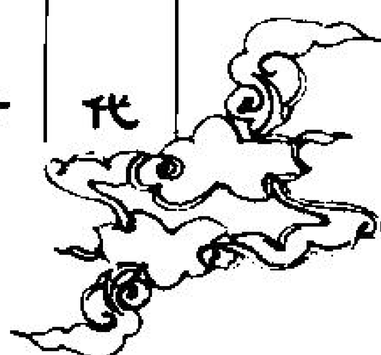


图 3-4　（传）李后主，《西方诗》，《汝帖》。

也”（图 3-6；藏者不明）以及收于《群玉堂帖》（1208 前刻成）中的一件作品（似已失传，个人未曾见过）。① 然而由于以上的作品都没有后主的落款，因此不能当做他的真迹，而只能作为“传称”为他的作品来看。至于探讨所得的结果，也只能作为他书风面貌之一斑来理解。据笔者的观察，其中前三者在笔法与造型方面都与柳公权和欧阳询两人的书风有相当密切的关系。

---

① 以上有关《汝帖》及《群玉堂帖》的后主书迹资料，参见容庚，《丛帖目》，册 1，页 116、141。这项资料由何传馨先生赐告，谨此致谢。又，关于宋代汇刻法帖，参见张光宾，《中华书法史》，页 209—216，特别是《汝帖》和《群玉堂帖》（又称《阅古堂帖》）部分，参见页 213—214。关于《群玉堂帖》，参见启功、王靖宪主编，《中国法帖全集》，册 7。《群玉堂帖》本名《阅古堂帖》，原为南宋韩侂胄（1151—1202）刻其所藏，原有十卷，今已不全。今存者为怀素、苏轼、米芾等人书迹，分藏美国、北京故宫、吉林省博物馆及上海图书馆等处。又，今北京故宫所收《群玉堂帖》宋拓本已残，惜未见后主书迹。



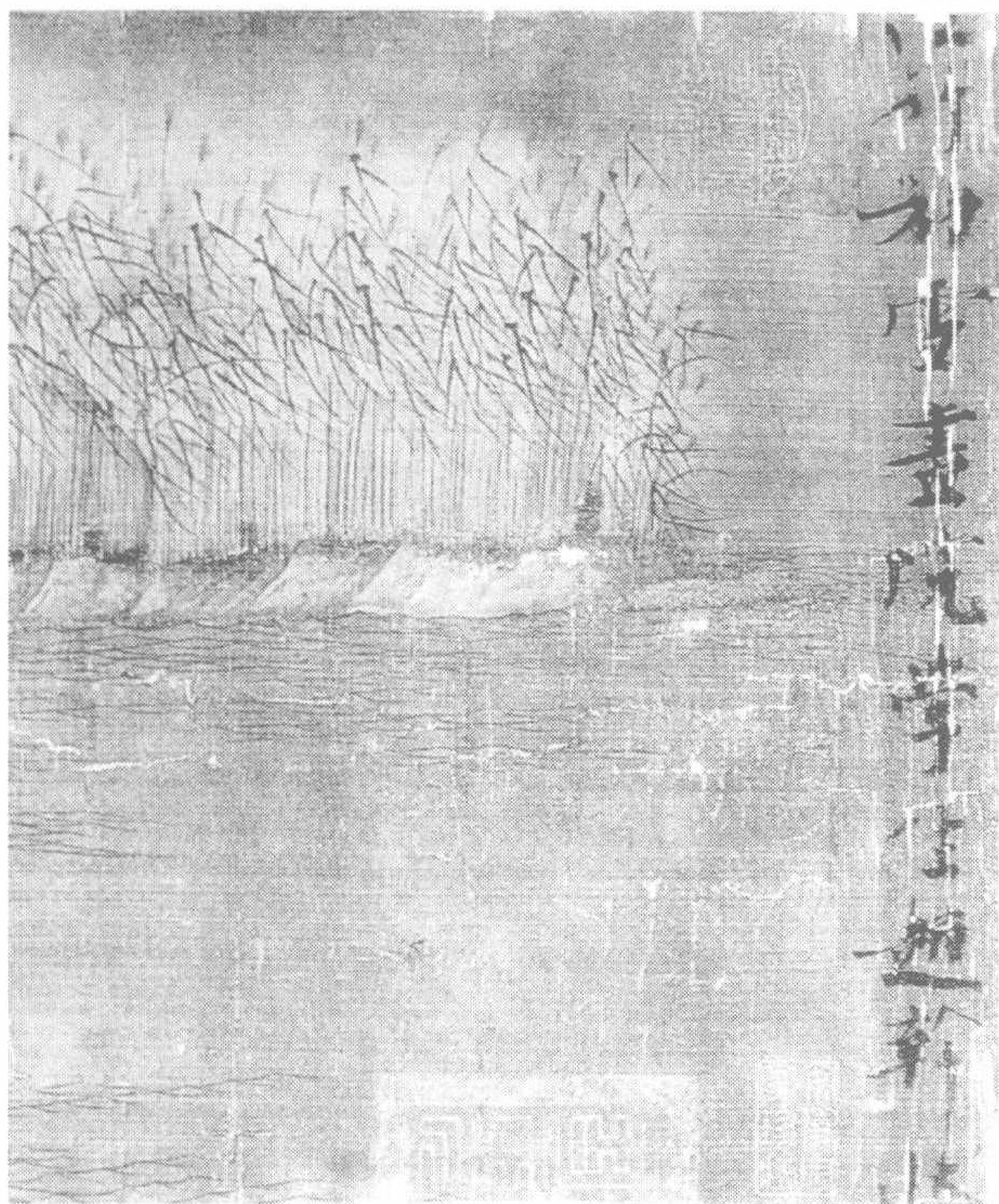


图 3-5 (传)李后主,“江行初雪画院学生赵斡状”,绢本,楷书,台北故宫博物院。

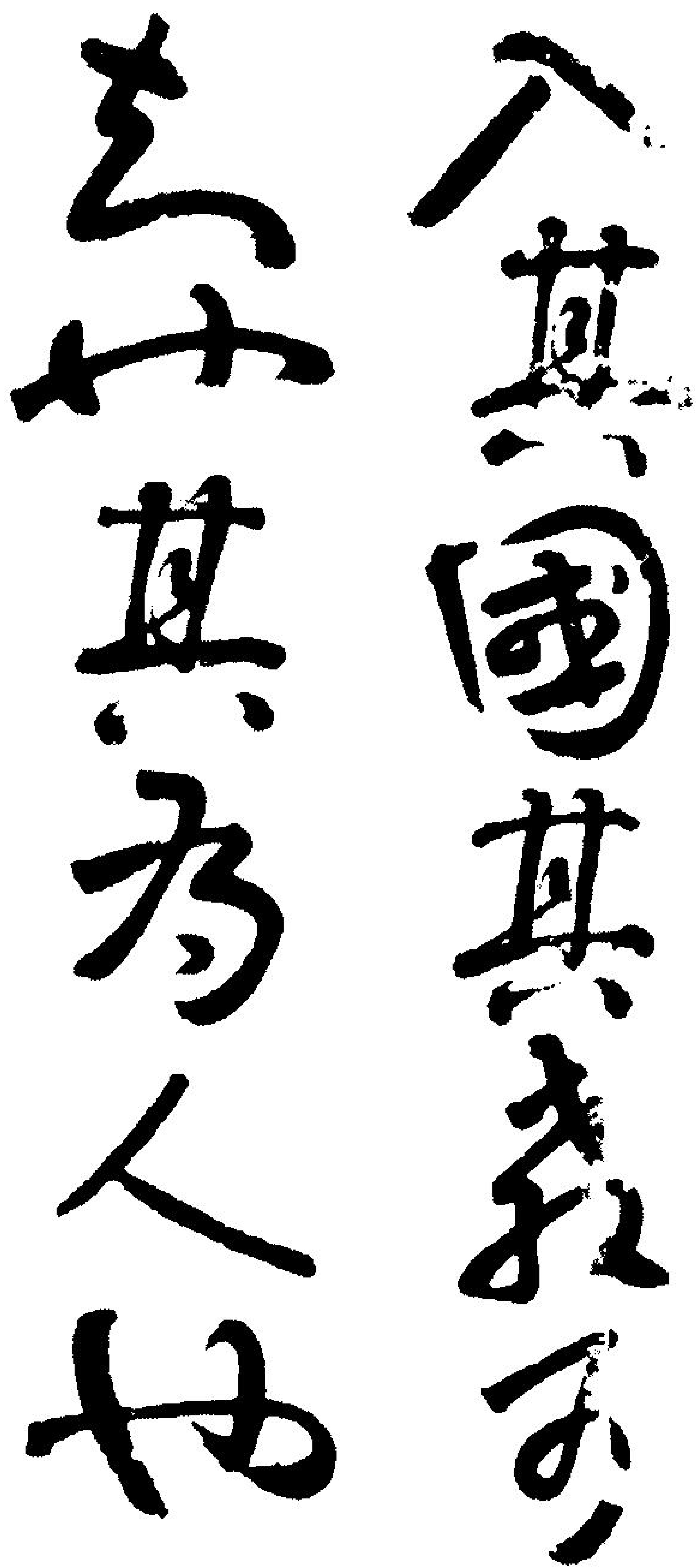


图 3-6 (传)李后主:“入其国,其教可知也。其为人也。”绢本,行草书,图版出处:下中弥三郎等编,《书道全集》,东京:平凡社,1956,册 10,页 32。

就后主书法受柳公权书风的影响这一点,在比对后主的“韩幹画照夜白”与柳公权书《金刚经》(图 3-7)之后,即可发现二者之间关系之密切。就笔法而言,后主题《照夜白》楷书之笔画瘦硬劲挺,横笔细,直画粗,钩点细劲锐利,捺笔又有引用行书笔法入楷书的特色;而且笔画之间和字距之间的布白开阔疏朗,结字严谨、端正大方;整体而言,呈现出一种骨秀气清的美学品味。这些风格特色除了在横笔细、直画粗及结字

方正，这些方面还可溯源到颜真卿的书风之外，其他大部分还是来自于柳公权的影响，特别见于柳书的《金刚经》中（参见图 3-8）。

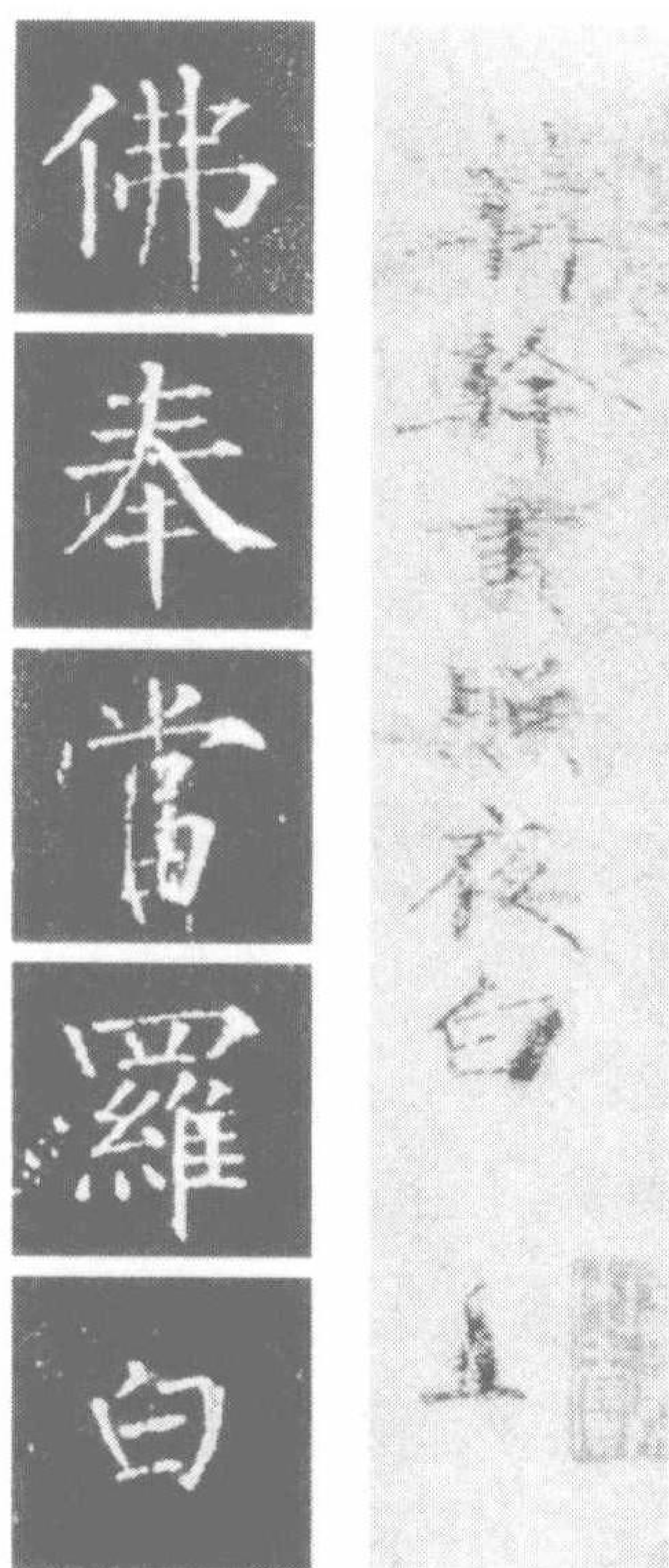


图 3-7
（左）（传）李后主题韩幹《照夜白》，
（右）与柳公权（778—865）书，
《金刚经》，笔法对照。

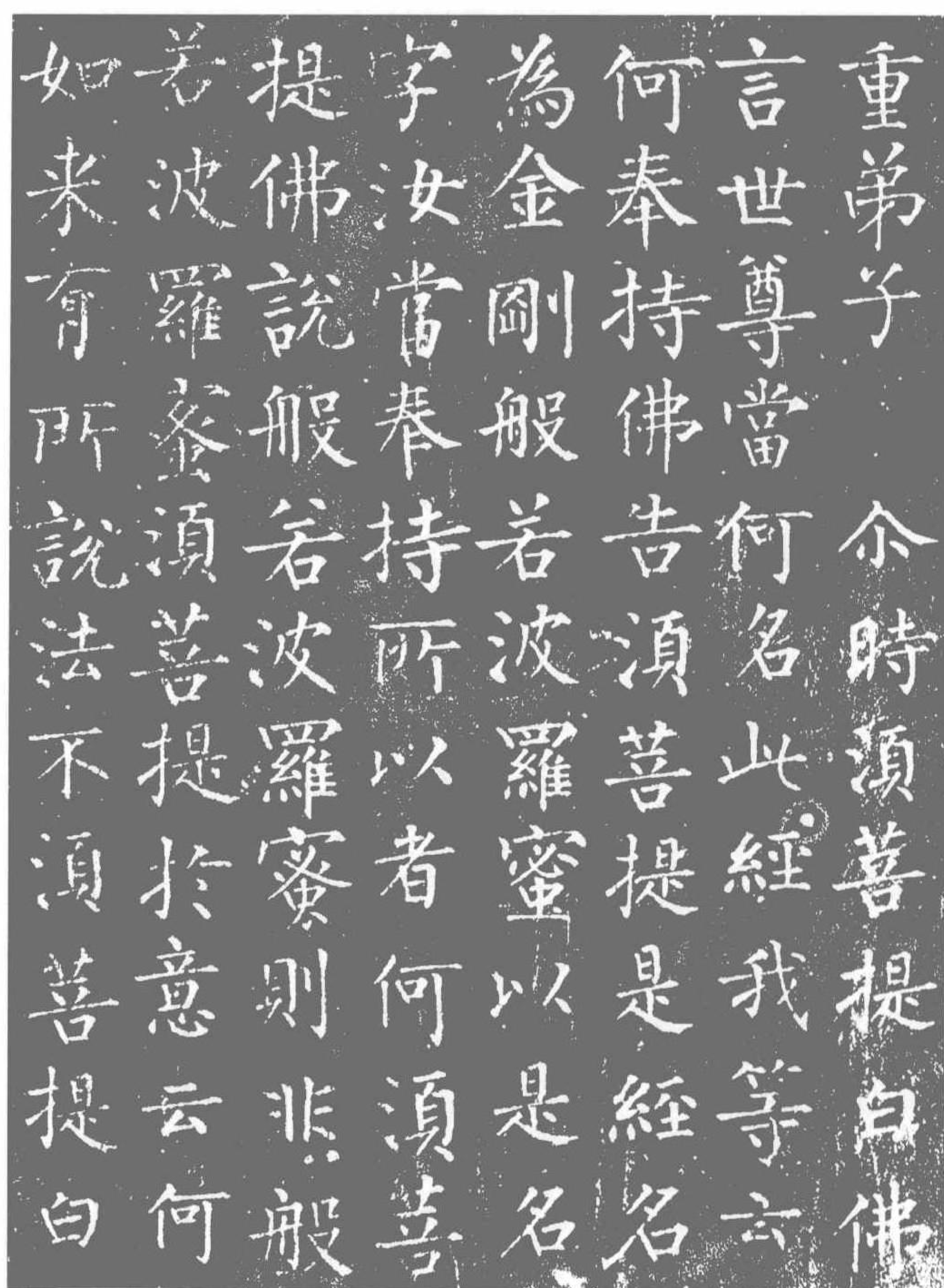
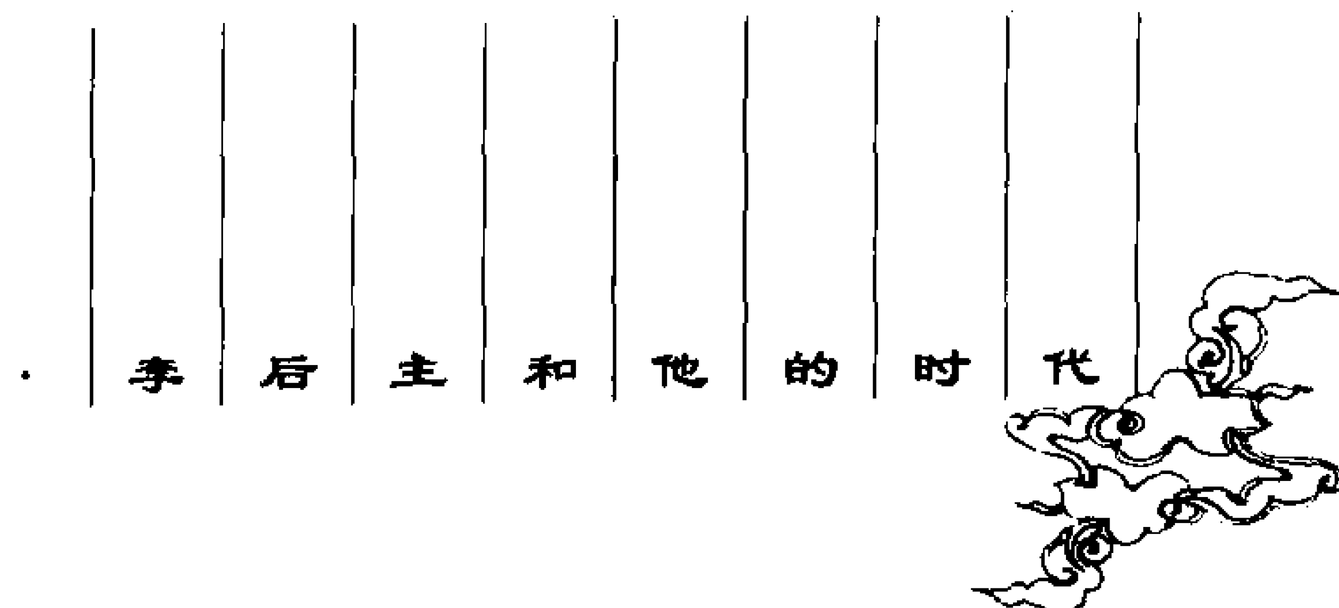


图 3-8
柳公权，《金刚经》，824 年，局部，
纸本墨拓，巴黎国立图书馆。

柳公权虽曾受颜真卿书法结字平正的影响，但它的笔画劲瘦多骨，却明显承袭了



欧阳询的书法风格。[①] 而后主传世收于《汝帖》中的一件五言《西方诗》(图 3-4)也展现了欧、柳一脉的美学精神。特别值得注意的是,它的笔画瘦劲,钩点锐利,好用方笔,结字疏朗,布白宽阔等等造型与结构方面的特色看起来要比《照夜白》上的题签更接近欧阳询,这是十分有趣的事。明代董其昌(1555—1636)曾见过后主所书《太白诗》,也以为他的书法出自欧阳询。[②] 再以书法的自由纯熟程度而言,这件作品作成的时间应比《照夜白》的题字来得晚。

后主题《江行初雪》书风基本上仍属柳体,与他在《照夜白》上的题字特别是"幹"、"画"两字相较之下,有相近之处,如横画细而直画粗且字形时有左轻右重的倾向,但整体看来,此件书法在结字上较为放松自在,笔画遒劲而力道内敛,已然挣脱《照夜白》题签在结字用笔方面所呈现出来的拘谨小心,而表现出收放自如的态势。就风格发展而言,前者生而后者熟,前者稚嫩而后者老辣。以笔者所见,《照夜白》幅上有"内殿(?)图书"收藏印,据作者研判,此"内殿"极可能是指凝华内殿而言。查该内殿在烈祖升元四年(940)将前部改为升元殿,后部改为雍和殿。[③] 由此推知:《照夜白》入藏南唐皇室的时间应早于升元四年,当时后主年方四岁。换言之,后主年少,便有机会看到此图,欣赏之余加上题署,甚为自然。也就是说,《照夜白》的签题或许成于后主年轻之时,因此用笔结字还流露出所师法的柳公权面貌。而《西方诗》较为成熟奔放,字里行间充满自信与力道,或成于他少壮时期。至于《江行初雪》题记既称"画院学生",即明证画院仍在,而其下限自应在南唐亡国(975)之前。如此题真为后主所书,则当其时他的书风已不限于柳书笔法的清顺劲媚,反而因为运笔提顿的加强而造成笔画本身高度的凝敛力,由此创造出一种刚硬苍劲的视觉效果,明显呈现出他个人的书风。

有关后主个人书风的记载,历代皆有,但其中多半辗转抄录前人之见,或稍增补而

---

① 米芾也认为柳公权也师学欧阳询画风,且予恶评,参见下文。

② 董其昌(1555—1636)认为后主这种书法影响了北宋末年的蔡京(1047—1126),并认为蔡京题徽宗的书画多用这类书法。见孙岳颁,《御定佩文斋书画谱》,卷 68,页 20。又见刘承幹,《南唐书补注》,卷 3,页 24b。

③ 见陆游,《南唐书》,卷 1,页 70。

已。据北宋郭若虚在《图画见闻志》(1074)中,提到后主的绘画时,还特别说到他的书法:"其书名'金错刀'。"[①]可知后主独特的"金错刀"书风,在北宋中期以前已广为人知。北宋末年的黄伯思也说他曾见"江南后主金错书"题怀素《草书千文》。[②] 另则记载更证明这个看法,例见于宋徽宗敕编,《宣和画谱》:

> 江南伪主李煜……善书画。书作颤笔樛曲之状,遒劲如寒松霜竹,谓之"金错刀"……[③]

又据宋徽宗敕编,《宣和书谱》:

> 江南伪后主李煜字重光,早慧精敏,审音律,善书画。其作大字不事笔,卷帛而书之,皆能如意,世谓"撮襟书"。复喜作颤掣势,人又目其状为"金错刀"。尤喜作行书,落笔瘦硬而风神溢出。然殊乏姿媚,如穷谷道人,酸寒书生,鹑衣而鸢肩,略无富贵之气。要是当我祖宗应运之初,揭云汉奎璧昭回在上,彼窃据方郡者皆奄奄无气,不复英伟,故见于书画者如此。方煜归本朝,我艺祖尝曰:"煜虽有文,只一翰林学士才耳。"乃知笔力纵或可尚,方之雄才大略之君亦几何哉!? 今御府所藏行书二十有四……正书:《金书心经》,《智藏道师真赞》。[④]

故不论其政治立场的偏见,《宣和书谱》的记载提供了四点有关后主书风的重要信息:①后主卷帛为笔作大字,人称之为"撮襟书";②后主书法运笔喜作颤掣势,世称之为"金错刀";③后主喜作行书,落笔瘦硬而风神溢出;④整体而言,后主书风缺乏姿媚,

---

① 郭若虚,《图画见闻志》,卷3,页34。

② 见黄伯思,《东观余论》,卷下,页363,《跋江南藏真书后》。

③ 《宣和画谱》,卷17,页569。此文又为〔明〕徐应秋所引录,参见其《玉芝堂谈荟》,页185。

④ 《宣和书谱》,《中国书画全书》,页34。又,夏承焘引刘承幹之说,在论及后主书法时,虽引用以上《宣和书谱》及《宣和画谱》二书之论,但误以为原文出自陶谷之《清异录》。见夏承焘,《南唐二主年谱》,页7。但查《清异录》中无此文。夏承焘之误或因引自刘承幹,《南唐书补注》,卷3,页23a—b而未查证原典之故。

略无富贵之气。

又依南宋末年董史(13 世纪后期)《皇宋书录》:

> ……江南后主书《杂说》数千言及德庆堂题榜,大字如截竹木,小字如聚针丁,似非笔迹所为……①

可知后主不但能书大字,亦精于小字。而另一南宋书法史家陈思(活动于 13 世纪后半),在他的《书小史》中也说:

> ……煜又能作"撮襟书"。自言得笔法于先王。然枯劲无可取者。②

以上数则宋代资料并成为后代书法史家所依据的根本,比如明代陶宗仪(活动于 14 世纪后半)在《书法会要》中所记便是集合上述文字的结果:

> ……李煜,字重光……少聪悟,喜读书属文,工书画。其作大字,不事笔,卷帛而书之,皆能如意,世谓"撮襟书"。复喜作颤掣势,人又目其状为"金错刀"。尤喜作行书,落笔瘦硬而风神溢出,然乏姿媚。或者以谓煜大字如截竹木,小字如聚针钉,似非笔迹所为。又谓笔迹不减柳诚悬,其亦善评者矣……③

综合以上资料可知后主书风之一斑:后主擅书,面貌多样,大字、小字、行书各臻其妙。他书写时所使用的工具有时并不采用传统的毛笔,而是因情况需要而随时变化,比如卷帛为笔书写大字,而创造出具有特色的"撮襟书";又因喜作颤掣之势,而创造出强烈个人风格的"金错刀"笔法。后主所书大字气势雄浑如"截竹木",小字紧劲精

---

① 董史,《皇宋书录》,中篇,页 631。
② 陈思,《书小史》,页 574。
③ 陶宗仪,《书史会要》,页 43—44。此文又为明代张丑所引,参见其《清河书画舫》,中国书画全书本,页 255。

致如"聚针钉",行书瘦硬而风神溢出。至于后主书迹例证,宋人曾有记载,比如:他的大字榜书曾留见于金陵清凉寺中的德庆堂。南宋时陆游还特别往访,并予记载。① 后主的小字精细工整,世称为"聚针书",多作于书信类。北宋末年的王铚家中藏有后主与徐铉书,"凡数纸,所谓小字如聚针钉者"②。

虽然后主喜作行书,但此类作品多已不存。到目前为止,作者所曾见过的除了上面所提《汝帖》中的行楷书五言《西方诗》之外,还有一件传为他所作的行草书:"入其国,其教可知也,其为人也"(图3-6)。③ 这件作品的结字与笔法较为疏放,与前面所论后主存世的几件作品,作风差异较大,难断其真伪。至于后主一件收录于《群玉堂帖》卷九中的书迹,虽然翁方纲(1733—1818)和吴荣光(1773—1843)曾经见过,但后来似已失传。④

后主的书迹原应不少,但南唐亡国之后,多已毁坏,流传在北宋官府和民间收藏的,已屈指可数,在此作者谨按史料所见,列表说明(见附录一),而其保留至今的作品至多不过寥寥数字,并见以上所论。

总计后主书迹见于历代著录的,至少有表上所列的40种共64件左右,而今流传在世的却仅剩下三件墨迹与一件刻帖(编号37—40)。这是一件令人十分憾恨之事。在传称为后主所作的三件墨迹当中,两件为楷书,一件为行草书。他的楷书结体方正,笔画沉健,笔力遒劲,锋芒内敛,曾受柳公权影响已如前述。难怪南宋的书评家董史会赞叹地说:如以书法见人品,则后主可说是"倔强丈夫哉":

> 江南后主书……大字如截竹木,小字如聚针丁,似非笔迹所为。欧阳永叔(修)谓颜鲁公书,正直方重,似其为人。若以书观后主,可不谓之倔强丈夫哉?!⑤

---

① 见陆游,《入蜀记》,卷1,页885。又后主此榜书和董羽画水,和李霄远草书,共称为当时清凉寺的"三宝",明代还存在。见葛寅亮,《金陵梵刹志》,卷19,页849。

② 陆友,《研北杂志》,卷上,页562。

③ 这件作品图版出现于下中弥三郎等,《书道全集》,册10,页32,插图48。但其藏处不明。

④ 参见王靖宪,《记宋〈群玉堂帖〉》,特别是页8;施安昌,《故宫博物院藏〈群玉堂帖〉残本》,特别是页445。

⑤ 董史,《皇宋书录》,中篇,页631。



然而，苏轼（1036—1101）却有不同的看法。他以为后主的书法所表现的雄劲之美，只是表面效果，内在其实相当空虚。这跟蔡襄（1012—1067）外柔内刚的风格正好相反：

仆尝论蔡君谟书为本朝第一。议者多以为不然。或谓君谟书为弱，殊非知书者。若江南李主外险而中实无有，此真所谓弱者。以李主为劲，宜以君谟为弱。①

苏轼之不能欣赏后主险劲的书风，或许与当时排斥柳公权书风的审美观有关，比如米芾（1051—1107）便声称："柳公权师欧（阳询），不及远甚，而为丑怪恶札之祖。自柳世始有俗书。"②苏轼又说："李国主本无所得，舍险与瘦一字无成。"③至于苏轼所见的后主书迹是哪些，则不清楚。关于后主书风瘦劲这一点，黄庭坚也有同感。他在《跋李后主书》中说后主书法有的"步骤太露"：

观江南李主手改表章，笔力不减柳诚悬。乃知今世石刻曾不得其髣髴。余曾见后主与徐铉书数纸，自论其文章，笔法政如此。但步骤太露，精神不及。此数字笔意深稳，盖刻意与率尔为之，工拙便相悬也。④

石刻是依据原迹勾勒再翻刻，因此每每失真。但纵然是原迹，也会因为作书时的场合不同，以及用不用心的问题而有不同的效果。黄庭坚在此处的批评是以书论书，评论较为客观。相较之下，苏轼上述的评论则有些主观的成分。

苏轼对后主的批评一向太过严苛。这不仅见于书法方面，甚至在词方面也毫不留情。比如在拙著另文中讨论过的，他对后主的《破阵子》："最是仓皇辞庙日，教坊犹奏

---

① 见苏轼，《东坡题跋》，中国书画全书本，卷4，页631。
② 见王世贞，《古今法书苑》，页128。
③ 同上书，页129，《苏子瞻评书》条。
④ 见黄庭坚，《山谷集》，卷28，页300。

别离歌，挥泪对宫娥"等句，便大不以为然。[①] 这其中牵涉到两人在个性上与价值观上的互异，而这差异又奠基于他们不同的生活环境。虽然苏轼与后主都是不世出的文学天才，但是两人的地位、角色与时代背景都不相同，因而产生不同的人生观。苏轼生于北宋承平之时，长于富庶的四川书香世家，个性中感情与理智互相平衡，身为北宋士大夫，以家国为己任，具有强烈的责任感。虽然他的政治生涯因遭逢激烈的党争而多挫折，但却每每能够达观超俗，挣脱尘网。他的诗文多哲理而少忧伤，显现他擅于以理性处理事务的生活态度。因此，他一则对于后主所处的那种无可奈何的时空环境无法理解，再则对于后主那种多愁善感、缠绵悱恻、入其中而不能出其外的个性，更是无法认同，所以对后主各方面的表现多所苛责。[②]

然而，后主并非凡事只会沉湎其中、全无透视能力。就书法一事，就可看出他自有一套美学观与品评标准。元代陆友的《研北杂志》中就记载了他一段文字，纵论历代书家长短：

> 南唐李后主谓："善书法者各得右军之一体，若虞世南得其美韵而失其俊迈；欧阳询得其力而失其温秀；褚遂良得其意而失其变化；薛稷得其清而失于拘窘；颜真卿得其筋而失于粗鲁；柳公权得其骨而失于生犷；徐浩得其肉而失于俗；李邕得其气而失于体格；张旭得其法而失于狂；独献之俱得而失于惊急，无蕴藉态度。"观此言，则是终无有其全者。[③]

从这段纵论历代书家长短的文字中，可见后主最推崇的还是王羲之，同时他也指出在以王羲之为模范的情况下，各书家所展现出来的个别缺点。其实他所指出的那些缺点也正是那些书家个人书风的特点。由此可见后主对区分艺术风格的高敏感度以及卓越的鉴赏能力。至于他对自己书法风格的演变，也持相当客观的看法，这可见于他的

---

① 见本书第三章第二节。但也有学者以为此词非后主所作，参见夏承焘，《南唐二主年谱》，页 80 中所引论。
② 关于这点，叶嘉莹也曾论述过，参见她的《温庭筠·韦庄·冯延巳·李煜》，页 174—175。
③ 陆友，《研北杂志》，卷上，页 573。



《书述》一文中：

壮岁书亦壮，犹嫖姚十八从军，初拥千骑，凭陵沙漠而目全无虏；又如夏云奇峰，畏日烈景，纵横炎炎，不可向迩，其任势也如此。老来书亦老，如诸葛亮董戎、朱睿接敌，举板舆自随，以白羽麾军，不见其风骨而毫素相适，笔无全锋。噫！壮老不同，功用则异，唯所能者可以言之……①

由以上的研究可知后主不但是个具有创意的书法家，也是深具见解的书法理论家和书法史学者。

2. 绘画

后主擅画，史有明征。自宋、元画史记载中得知他擅长的画类包括花鸟、走兽、人物和山水；而这些艺术史家对后主绘画成就的评价也不尽相同。郭若虚对后主的评价是相当高的。他在《图画见闻志》中说：

江南后主李煜，才识清赡，书画兼精，尝观所画林石飞鸟，远过常流，高出意外。金陵王相家有《杂禽花木》，李忠武家有《竹枝图》，皆稀世之珍玩也。②

又据米芾的《画史》所记：

锦(钟)峰白莲居士，又称"钟峰隐居"，又称"钟峰隐者"，皆李重光自题号，意是"钟山隐居"耳。每自画必题曰："钟隐笔"，上着"内殿图书"之印，及押用

---

① 见陈思，《书苑精华》，中国书画全书本，页531。但四库全书本，页202上所抄录者，与此文"诸葛亮……以白羽麾军"之一段稍异。四库全书本作："诸葛亮董刑，不废敲朴，后兴师日，以白羽麾军……"

② 郭若虚，《图画见闻志》，卷3，页34。

"内合同"、"集贤院"黑印。有此印者是典于文房物也。"内合同"乃其玺……[①]

可知后主的款识曾用"钟隐笔",印章曾用"内殿图书"、"合同"、"集贤院"等。而这些收藏印实则继承中主所用。[②] 米芾又说:

李王山水,唐希雅、黄筌之伦。翎毛小笔人收甚众,好事家必五、七本,不足深论。[③]

虽然米芾不甚欣赏后主的绘画,但此处他至少明示了后主能作山水及翎毛的事实。稍晚于《画史》的《宣和画谱》对后主绘画的记载则越趋详细:

江南伪主李煜,字重光,政事之暇,寓意于丹青,颇到妙处。自称"钟峰隐居",又略其言曰"钟隐",后人遂与钟隐画溷淆称之。然李氏能文,善书画,书作颤笔樛曲之状,遒劲如寒松霜竹,谓之"金错刀"。画亦清爽不凡,别为一格。然书画同体,故唐希雅初学李氏之错刀笔,后画竹乃如书法,有颤掣之状。而李氏又复能为墨竹,此互相取备也。其画虽传于世者不多,然推类可以想见。至于画《风虎云龙图》者,便见有霸者之略,异于常画,盖不期至是,而志之所之,有不能遏者。自非吾宋以德服海内,而率土归心者,其孰能制之哉?! 今御府所藏九:《自在观音像》一,《云龙风虎图》一,《柘竹双禽图》一,《柘枝寒禽图》一,《竹禽图》一,《棘雀图》一,《色竹图》一。[④]

虽然其中充满了政治偏见,但《宣和画谱》的编者在此却也明白揭示:后主虽号"钟峰

---

① 米芾,《画史》,页 194。
② 参见本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》。
③ 同上。
④ 《宣和画谱》,卷 17,页 569—570。



隐居"简称"钟隐",但并不是当时隐居在南唐的浙江籍画家:天台人钟隐。[①] 再则为:后主并以"金错刀"颤(又作战)笔法作墨竹,此法影响了唐希雅。《画谱》又指出:在墨竹之外后主能作的画类又包括写生竹、禽、龙、虎及佛像等等。黄庭坚曾见过后主的观音像,并且为此作了一则《江南李后主梦观世音像赞》。[②] 此外,在清高宗的收藏中,曾有一开册页标名为后主所作的人物画:《湖中仙客》,但不知其真伪。[③] 又南宋的张澄(活动于13世纪前半)曾收藏过后主的花鸟画。他对后主的评价相当肯定,并说后主画"笔势峻清如金错书":

> "钟山隐翁"不知何许人,米元章《画史》云:"钟峰白莲居士",又"钟峰隐居",又称"钟隐"者,皆李重光自题号,意是钟隐居耳。上有"内殿图书"之印,反押字。建昌军南丰有人蓄六幅《梅花雉鸡图》,相传李后主画,图角有"钟山隐翁"字。予访得之,乃辄去题字。然笔势峻清如金错书。所作花竹超然不群,非后主不能也。[④]

再据元代夏文彦的《图绘宝鉴》(1365成书):

> 南唐后主李煜,字重光,自称"钟峰隐居",又略其言曰"钟隐后人"。能文,善书画。书作颤笔樛曲之状,遒劲如寒松霜竹,谓之"金错刀"。画山水、人物、禽鸟、墨竹,皆清爽不凡,别为一格。然书画同体,高出意外。[⑤]

① 有关钟隐其人,首见郭若虚,《图画见闻志》,卷2,页24,明言其为天台人,未言其与李后主之关系。但《宣和画谱》,卷16,页547却有以下记载:"钟隐,天台人……隐居江南,所画多为伪唐李煜所有,煜皆题印以秘之。近时有米芾论画,言:'钟隐者,盖南唐李氏道号,为钟山之隐者耳,固非钟隐也',因以辨之。"此记将画家钟隐的作品与李后主连上关系,并指出米芾所辩称的画家钟隐非李后主别号之省称,两人不应混淆。实则《画谱》此记与前引米芾《画史》之文稍有出入,而意思有别。《画谱》之误读原文已经《四库全书总目提要》指出,见米芾《画史》原本之序。

② 见黄庭坚,《山谷集》,卷14,页119。

③ 见台北故宫博物院编,《秘殿珠林石渠宝笈续编·石渠宝笈(一)》,页490。

④ 见张澄,《画录广遗》,页725。

⑤ 夏文彦,《图绘宝鉴》,卷3,页726。

从内容和文句上来看，夏文彦此则有关后主的记载，明显地是综合了前引郭若虚的《图画见闻志》、米芾的《画史》，以及《宣和画谱》的资料，而小有删减。而他本身则相当欣赏后主的风格。

总而言之，后主能画，类别极广，包括山水、人物、花鸟、走兽。可惜他的真迹已不存于世。福开森（1866—1945）在《历代著录画目》（1933）中大概登录了五十多件作品，但画目多重复，且无法辨其真伪。[①] 在此值得特别注意的是有关后主以书法入画的议题。如前引四种早期画史所记，后主以其书法"金错刀"颤笔法作墨竹之事，已为宋、元艺术史家所公认。甚至明代的张丑（1577—1643）也相信后主以"钩锁法"画竹。据他的《清河书画舫》所记：

> 世传江南后主作竹，自根至梢一一勾勒，谓之"铁钩锁"。自云："惟柳诚悬有此笔法。"[②]

在这里虽然张丑本人因未曾见过李后主的画竹作品，而说"世传"，但他还是相信后主画竹的铁钩锁法是受了柳公权"笔法"的影响。因此，后主可算是中国画史上第一位能书、能画、又引书法入画的艺术家。他的书法入画自创一格，因此影响了同时代的唐希雅与周文矩。首先提到这个现象的是北宋中期的郭若虚在《图画见闻志》中说：

> 唐希雅，嘉兴人，妙于画竹，兼工翎毛。始学李后主"金错刀"书，遂缘兴入于画，故为竹木多颤掣之笔，萧疏气韵，无谢东海矣……[③]

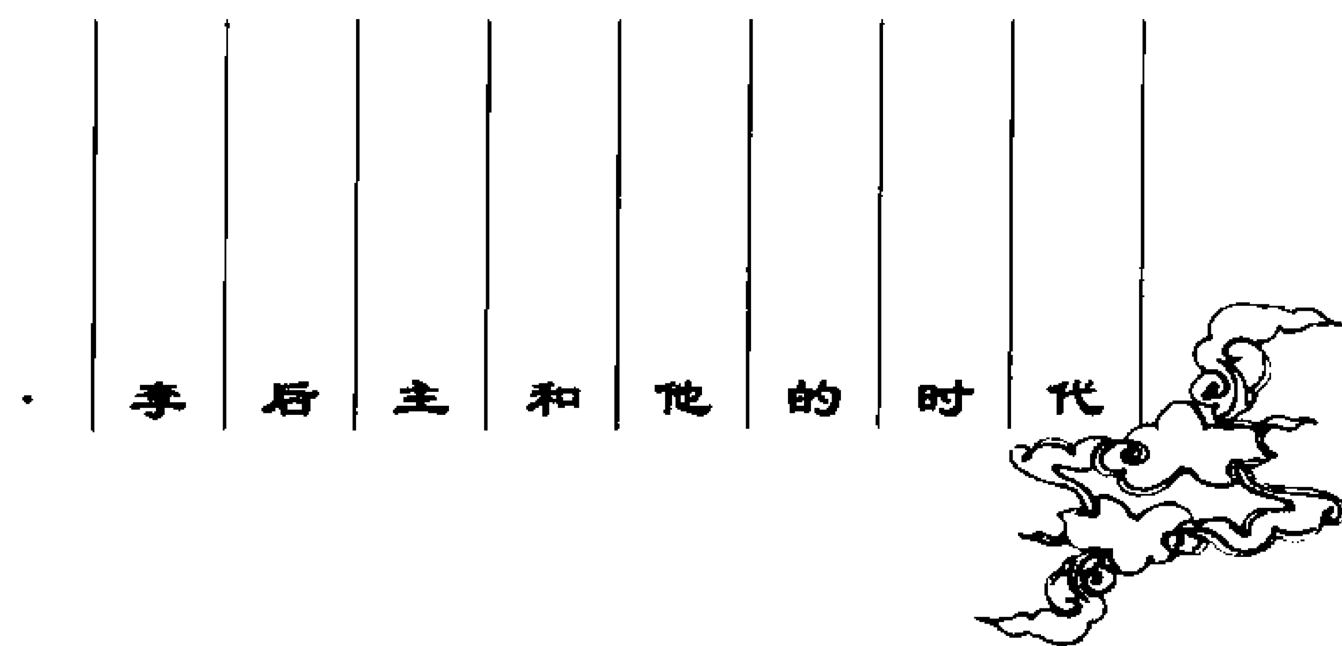
北宋末年的米芾在他的《画史》中也指出：

---

① 见福开森，《历代著录画目》，册上，页142b—143a。但此书之误载处甚多，仅可供引得参考之用。

② 张丑，《清河书画舫》，中国书画全书本，页255。又，据刘承幹，《南唐书补注》，卷3，页25a，以为此文出自黄庭坚《山谷集》，但查文渊阁四库全书本，无此记。

③ 郭若虚，《图画见闻志》，卷4，页203。



唐希雅作竹林韵清楚，但不合多作禽鸟。又作棘林间战笔小竹，非善，是效其主李重光耳。①

不论米芾喜不喜欢那样的"战笔小竹"，他也承认唐希雅的战笔画竹确是学自李后主。又《宣和画谱》也有相同的看法：

（唐）希雅，嘉兴人，妙于画竹，作翎毛亦工。初学南唐伪主李煜"金错刀"书，有一笔三过之法，虽若甚瘦，而风神有余，晚年变而为画，故颤掣三过处，书法存焉。②

又，元代的汤垕在《古今画鉴》及明代的杨慎（1488—1559）在《画品》之中，也都认为唐希雅的绘画技法受到李后主书法的影响：

（徐）熙之下有唐希雅亦佳，多作颤笔棘针，是效其主李重光书法。③

李煜好金索书。唐希雅常效之，乘兴纵骑，因其战掣之势以写竹树。④

至于周文矩方面，虽然郭若虚并未记载周文矩的人物画曾受李后主书法的影响，但稍后的米芾在他的《画史》中却首先指出周文矩使用"战笔"，并以此作为辨认周文矩个人画风的重要依据：

江南周文矩士女面一如昉，衣纹作战笔，此盖布文也。惟以此为别。昉笔秀

① 见米芾，《画史》，页194。
② 见《宣和画谱》，卷17，页587。
③ 汤垕，《古今画鉴》，页895。
④ 杨慎，《画品》，页817。

润匀细。[①]

有趣的是,北宋末年的《宣和画谱》即明确地认定周文矩的绘画是受李后主书法的影响:

> 周文矩,金陵句容人也。事伪主李煜为翰林待诏,善画,行笔瘦硬战掣,有煜书法;工道释人物、车服楼观、山林泉石,不堕吴曹之习,而成一家之学……[②]

更有趣的是元代夏文彦在他的《图绘宝鉴》中,进一步指出“周文矩行笔瘦硬战掣,盖学其主李重光画法”:

> 周文矩,金陵句容人,事李煜为翰林待诏,善画道释人物、车马楼观、山林泉石,尤精仕女。其行笔瘦硬战掣,盖学其主李重光画法。至画仕女,则无战笔,大约体近周昉而纤丽过之。[③]

在这里值得注意的是,夏文彦已认为周文矩的画法有两种:一种学李后主画法,用颤笔;而另外一种学周昉画法,无颤笔。后者正好与米芾的看法相反。其实,两人所论都囿于所见作品之别。而依个人看法,周文矩画风发展中应包括多种不同笔法:有颤笔,有非颤笔,而画人物虽师周昉,但也可以兼用颤笔法成之。不论如何,元代艺术史家已认为李后主有颤笔画法,而其法又影响到同时代的院画家周文矩。到了清代,收藏家甚至认为周文矩曾和李后主合作过描绘中主和其弟下棋的《重屏会棋图》。[④]

综合以上例证,可知早自北宋中期的郭若虚开始,艺术史家便一再肯定李后主已引用书法笔法入画,而同时的南唐画家唐希雅与周文矩也都曾取法他的“金错刀”颤

① 米芾,《画史》,页205;又,〔明〕张丑,《清河书画舫》引用此文而小异:“面一如昉”作“面相如周昉”,参见中国书画全书本,页255。
② 见《宣和画谱》,卷7,页69。
③ 见夏文彦,《图绘宝鉴》,卷3,页45。
④ 见张丑,《清河书画舫》,学海本,册2,页41b—42a;梁章巨,《浪迹丛谈》,册上,页205。





图 3-9
(传)周文矩,《琉璃堂人物图》,
局部,宋代摹本,
纽约大都会美术馆。



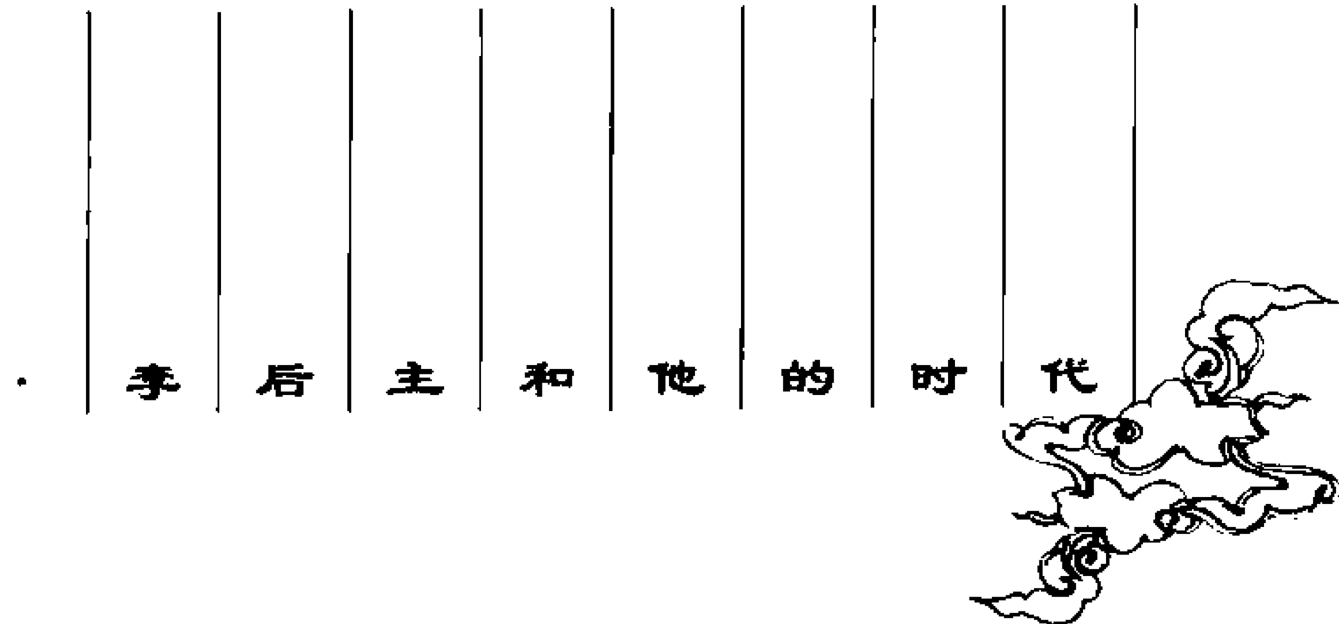
图 3-10
(传)周文矩,
《重屏会棋图》,局部,
宋代摹本,绢本设色,
北京故宫博物院。



图 3-11
(传)周文矩,《宫中图》,局部,
宋代摹本,绢本浅设色,
纽约大都会美术馆。



图 3-12
李公麟(1049—1106),
《孝经图》,局部,绢本白描,
纽约大都会美术馆。



笔法作画的事实。换句话说，唐希雅与周文矩二人可算是中国画史上继后主之后以书法入画的艺术家。而促使二人产生此种书法式画法的正是李后主的颤笔法。

唐希雅的花鸟画真迹今已失传。至于几件传为周文矩的"颤笔"人物画也多属宋代及其后的摹本，比较重要的是：1.《琉璃堂人物图》（图 3-9，纽约大都会美术馆）；2.《重屏会棋图》（图 3-10，北京故宫博物院）；3.《宫中图》（图 3-11，纽约大都会美术馆）。[①]

以上三件作品，虽则都是后人模仿周文矩的画作，无法据之以为周文矩的真迹来讨论，但是由于它们所表现的笔法各不相同，因此，可以由此推断那一件作品较可能接近周文矩原来的"颤笔"画风。个人经由笔法分析的结果，认为大都会美术馆所藏《宫中图》的笔法流畅挺劲、转折方锐，基本上属于铁线描传统之外又加上了李公麟（1049—1106）书法式白描技法的影响，例见其《孝经图》（图 3-12，纽约大都会美术馆）。这意味着摹者应在李公麟之后，因此在模仿周文矩作品时，不自觉地带入了熟习的李公麟笔法。而北京本的《重屏会棋图》，依徐邦达及单国强两位学者的观察，认为其人物衣纹细劲曲折，略带顿挫，又不失圆润流畅，应为文献所述的周文矩"颤笔法"。[②] 这表示摹者忠实地保留了相当程度的周文矩原画的风貌。

与《重屏会棋图》在笔法风格上较接近的是传为韩滉的《文会图》（图 3-13，北京故宫博物院）。此图曾入宣和内府收藏，幅上有徽宗题署，将它误判为唐代韩滉之作，实则可能为北宋末年以前的摹本。它所呈现的是原来周文矩《琉璃堂人物图》祖本原构图的一部分。[③] 至于目前藏于纽约大都会美术馆的传周文矩《琉璃堂人物图》虽然在

① 这三件作品本身皆为宋、元时期的摹本。而与它们相同或相关构图的几件摹本分别为：1. 韩滉（传），《文会图》（北京故宫博物院），2.《重屏会棋图》（华盛顿弗利尔美术馆），3.《宫中图》三段（藏于意大利佛罗伦萨塔提美术馆、美国克利夫兰美术馆及哈佛大学福格美术馆）。有关这些作品的研究，参阅徐邦达，《古书画伪讹考辨》，册上，页 148—155；Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th to 14th Century*, pp. 34-40, 67; Wu Hung, *The Double Screen*, pp. 102-128; Wu Hung, "Screen Images: Three Modes of 'Painting-within-Painting' in Chinese Art," esp. p. 324。

② 参见徐邦达，《古书画伪讹考辨》，页 148—150；单国强，《周文矩〈重屏会棋图〉卷》。

③ 详见徐邦达，《古书画伪讹考辨》，册上，页 150—154。关于《文苑图》的人物活动参见冯景昶，《韩滉的〈文苑图〉》，页 22—24。



图 3-13
(传)韩滉(活动于8世纪中叶),
《文会图》,局部,
宋代摹本,绢本设色,
北京故宫博物院。

构图上较完整,也较忠实于祖本,但是在笔描上却与前二者所见周文矩的"颤笔"作风相去甚远。细观此图中人物衣褶的笔描细劲扭动,重复使用的结果,呈现出一种绵密而繁复的韵律感,造成一种因故意颤抖而产生的强烈动感趣味。这种笔法可说是将"颤笔"法予以夸大且模式化的结果。它反映了后代摹者对周文矩"颤笔"画风的过度诠释。

此外,由于自北宋中期以降,画史对后主以"颤笔"法入画之事记载明确,因此后人极易将此种画作归属到他名下。特别有趣而在此值得一提的是今藏台北故宫的一开册页:传为归真的《画虎》(图 3-14)。① 此图画虎及水用笔细劲而有不断扭转抖动

① 见台北故宫博物院编纂委员会编,《故宫书画录》,册 4,页 263。其中将此标为"元"代归真之作,不知何据。又,有关历代画虎之作,参见 Hou-mei Sung, "Chinese Tiger Painting and Its Symbolic Meanings (Part 1): Tiger Painting of the Sung Dynasty"。





图 3-14
（传）归真（五代?），
《画虎》，绢本设色，
台北故宫博物院。

的现象，其作用是为表现“颤笔”的趣味性。幅右虽有“归真”的落款，但其绢有明显刮痕，而且此图之署“归真”是否意指它是五代道士厉归真？其中大有疑问。[①] 这“归真”款恐为后人伪托而加上去的。更值得注意的是在“归真”款的左侧岩石上出现的另一个伪款“李煜画”。这两个伪款的出现反映了作伪者的目的：十分明显地，他希望观者相信此图原本是后主所作，而经后人窜改为归真的作品（或相反）。而其所依凭的极可能是《宣和画谱》中所记：后主曾以“颤笔”作画，又曾作过《风虎云龙》图，因此伪托此图为后主所作。

后主不仅曾以书法入画，事实上，他很可能是中国历史上首创结合诗、书、画三种艺术于一体的艺术家。据郭若虚的《图画见闻志》：

> 卫贤，京兆人，事江南李后主为内供奉。工画人物台阁……张文懿家有《春江钓叟图》，上有李后主书《渔父词》二首。其一曰：“苑有意千重雪，桃李无言

① 厉归真善画牛、虎、鸷禽、雀竹等，其小传见郭若虚，《图画见闻志》，卷 2，页 22。

> 一队春。一壶酒，一竿鳞，快活如侬有几人?"其二曰:"一棹春风一叶舟，一纶茧缕一轻钩。花满渚，酒盈瓯，万顷波中得自由。"……[①]

虽然原迹已不可见，但据此可知后主意图开创集诗、书、画"三绝"为一体的新美学观。事实上，从他年轻时期开始，已可见他对开创这种美学观的尝试。据米芾的《画史》:

> 王敏甫收李重光四时纸上横卷花一轴。每时则自写论物更谢之意。文一篇，画一幅。字亦少时作，花清丽可爱。[②]

由以上两段资料可以看出:后主本人不但早在"少时"便将文学作品、书法与绘画这三种艺术结合成一件作品，后来更在院画家卫贤的绘画上书题自撰的《渔父词》。这些行为证明了他极具意识地实践一种新的艺术表现形式——集诗、书、画于一体的"三绝"。据个人所知，最早表现这种"三绝"于一件作品上的艺术家是梁元帝(508—555)。梁元帝曾作《职贡图》，又据李延寿《南史》(659 成书)、《梁元帝本纪》:"……帝工书、善画。自图宣尼像，为之赞而书之，时人谓之'三绝'……"[③]而在唐代开元(713—741)年间也有艺术家郑虔"工山水，进献诗篇及书画。玄宗御笔题曰:'郑虔三绝'。"[④]但郑虔的"三绝"是指他长于诗、书、画三种艺术，而非创造一件作品同时集这三艺于一体。就这点而言，后主可算是继梁元帝之后长于"三绝"的艺术家。梁元帝在当时可能偶一为之，但后主则一再施行，可知他有意推动这种新的艺术形式。[⑤] 在这里特别值得注意的是:后主的这种美学取向后来更直接影响到北宋的艺术家，甚至

---

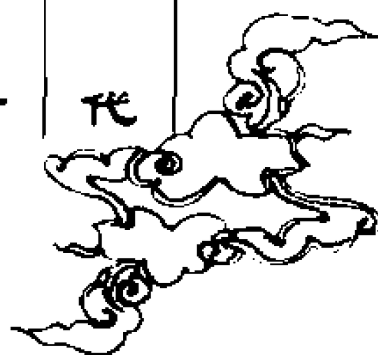
① 见郭若虚，《图画见闻志》，卷 2，页 176—177。虽然唐圭璋认为这两首《渔父词》非后主所作，但并未提出任何证明。见其《南唐二主词汇笺》，页 27a—27b。

② 见米芾，《画史》，页 205。

③ 李延寿，《南史》，页 148—149；又见姚思廉，《梁书》，页 87—88。

④ 见张彦远，《历代名画记》，卷 9，页 118。

⑤ 在后主之前，中国画史上已有许多图文并置的作品，但那些作品多非由同一艺术家所为。关于图与文的配合与演变关系及各种表现形式，参见 Alfreda Murck and Wen C. Fong eds.，*Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*。



宋徽宗个人。[1] 简言之,诗、书、画"三绝"的美学观最早可追溯到梁元帝,而到宋、元以降更成为主导中国文人绘画的艺术精神,而在其间,后主实为重要的倡导者。

3. 文物收藏

后主为五代(907—960)最重要的艺术收藏家。他的书籍和书画收藏就数量上和品质上而言,堪称五代十国之冠。后主的收藏实际上是继承了烈祖(888—943)和中主(916—961)的雅好。烈祖好读书,并擅长书法,因此早在建立南唐之前便已在金陵建立他人的藏书楼,它极可能是后来有名的"建业文房"。当时建业文房所收的包括书籍一万三千多卷[2]和许多法书及名画。其后,中主和后主又持续扩大图书和书画的收藏,致使南唐皇室图书达到十万卷以上。[3] 烈祖并在他的收藏品上加盖收藏印记。这些收藏印并为中主和后主所沿用。[4] 南唐皇室的收藏标记包括:"内殿图书"、"内合同印"、"建业文房之宝"、"内司文印"、"集贤殿书院印"和"集贤殿御书印"等等。除了印章之外,这批书画多有后主的题识或花押,且装裱十分考究。依郭若虚的《图画见闻志》:

> 《李主印篆》。李后主才高识博,雅尚图书,蓄聚既丰,尤精赏鉴。今内府所有图轴,暨人家所得书画,多有印篆,曰:"内殿图书"、"内合同印"、"建业文房之宝"、"内司文印"、"集贤殿书院印"、"集贤院御书印"。或亲题画人姓名,或有押字,或为诗歌杂(雅)言。又有织成大回鸾、小回鸾、云鹤练、鹊墨锦褾饰(今绫锦院仿此织作),提头多用织成绦带,签贴多用黄经纸。背后多书监背人姓名……[5]

这批珍贵的文物成为南唐皇室重要的人文艺术教育的资源。中主及后主,并其他皇室

---

① 参见拙著,《宋徽宗绘画的美学特质——兼论其渊源和影响》。

② 参见夏承焘,《南唐二主年谱》,页9。

③ 参见任爽,《南唐史》,页83。

④ 参见本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》相关部分。

⑤ 见郭若虚,《图画见闻志》,卷6,页92。后主这种鉴赏和收藏的方式和品味,后来具体地影响了宋徽宗。参见陈葆真,《宋徽宗绘画的美学特质——兼论其渊源和影响》,特别是页312—313。

成员，都蒙受其利。他们之所以个个能诗擅书，与这批文物的存在与教化之功，应有极重要的关联。[①]

中主和后主更进一步利用这个文化资源，推广艺术教育。中主曾在保大七年(950)，命擅书的仓曹参军王文炳(秉)，选择收藏法书中的精萃，予以摹刻刊成《保大帖》。[②] 后主也曾命徐铉(917—992)摹刻《升元帖》。该帖之所以取用烈主年号为名的原因，在于后主一直向宋称臣，南唐当时已无自己年号的缘故。至于《升元帖》的考究，在书法史上是罕见的，据明朝杨慎(1488—1559)的《墨池琐录》：

> 南唐《升元帖》以匮纸摹拓、李廷珪墨拂之，为绝品。匮纸者，打金箔纸也。其次用澄心堂纸、蝉翅拂为第二品。浓墨本为第三品也。《升元帖》在《淳化》祖刻之上，隋《开皇帖》之下，迄今不复见矣。[③]

既然《升元帖》早就不传于世，杨慎所言，或有根据，或因传闻，但都反映一个现象：《升元帖》在一般书家心中具有崇高的地位，因此难免因而加以臆想。《保大帖》和《升元帖》在性质上有异于秦汉以来大型的摩崖石刻铭记。摩崖铭记主要在以显目的尺寸和气势达成纪实和教化的功能。但南唐法帖则是专为欣赏、研究和学习书法而刊刻的案头书籍；它们可以看做是继隋代《开皇帖》与唐代《十七帖》之后有关书法艺术欣赏和艺术教育的课本。《保大帖》和《升元帖》今已不传[④]，但它们有一部分曾被宋太宗

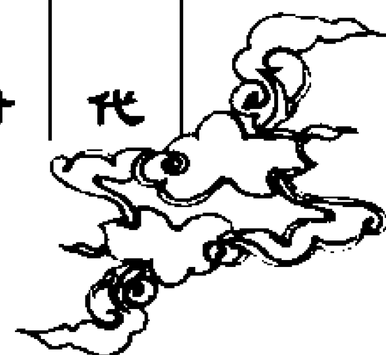
---

① 南唐诸王多能诗书，其传见马令，《南唐书》，卷7，页33—36；陆游，《南唐书》，列传卷13，页74—78。

② 王文炳与王文秉应为同一人，擅书，其书刻于石上，南宋时还存在，参见陈思，《宝刻丛编》，卷15，页449—451。又，中主刊行《保大帖》事，参见本书第二章。

③ 见杨慎，《墨池琐录》，页806。

④ 虽然据林志钧所言，曾见《升元帖》旧拓本收藏于故宫博物院中，又查台北故宫并未藏此帖，林氏所指或为其早年于北平故宫所见？参见其《帖考》，页4；林氏又言番禺海山仙馆有翻刻本，但该本为伪作，参见页8。又，明代邢侗曾自言收藏过南唐官刻的《澄清堂帖》，参见孙岳颁，《御定佩文斋书画谱》，卷89，页74、75。但此帖及《澄心堂帖》，林志钧已辨其伪，参见同书，页4—11；又见容庚，《〈澄清堂帖〉考》，页11。以及蒋文光说明，收于史树青编，《中国历史博物馆藏法书大观》，卷7，页7。清高宗收藏中曾有《南唐澄清堂帖》二册，俱王羲之书。见台北故宫博物院编，《秘殿珠林石渠宝笈续编·石渠宝笈(二)》，页1127。今坊间有《南唐澄心堂拓右军父子四人法帖》，应属此类。



(939—997)收藏,且被采为《淳化阁帖》(王著奉敕刻于淳化三年,992)的基础。根据周密(1232—1298),《云烟过眼录》:

> 褚伯秀云:"江南李后主尝诏徐铉,以所藏前代墨迹为古今法帖入石,名《升元帖》,在淳化之前,当为法帖之祖。"[1]

自宋代以降,书法史学者大多同意南唐二帖为《淳化阁帖》的祖本这种说法。[2] 其中特别值得重视的是北宋黄伯思认为《淳化阁帖》第三卷之中,有一半是南唐书家取古人词语所写的,而非古代名家书迹。[3] 可知《淳化阁帖》不但与南唐二帖有关,更与南唐书风有关。

由于对那些文物的重视,后主更命自己所钟爱的后宫女官保仪黄氏,专职典藏的重任。保仪黄氏通晓诗、书和艺术。她的父亲黄守忠,原是湖南楚国(927—951)马氏政权的官员。保大九年(951),南唐灭楚,将大批的财帛、女子运往金陵。保仪黄氏随此进入南唐后宫,最初极得后主宠爱,后因小周后善妒,保仪为避祸及本身,因此渐与后主疏远。[4] 后主珍爱那些文物的程度,有如国之重器。纵使在连年向北宋纳贡、财帛大量外流、国势因而极端窘迫的时候,后主也未曾拿那些文物当贡品,反而极力保护,一直到开宝七年(975)十一月廿七日金陵城破为止。根据陈彭年(961—1017)的《江南别录》:

> 元宗、后主皆妙于笔札,好求古迹,宫中图籍万卷,锺、王墨迹尤多。城将陷,(后主)谓所幸保仪黄氏曰:"此皆吾宝惜,城若不守,尔可焚之,无使散逸。"及城陷,黄氏皆焚,时乙亥岁十一日(月?)也。[5]

---

① 见周密,《云烟过眼录》,页158。
② 详见林志钧,《帖考》,页1—31。
③ 黄伯思,《东观余论》,卷下,页353,《跋秘阁第三卷法帖后》。
④ 保仪黄氏传见马令,《南唐书》,卷6,页31;陆游,《南唐书》,列传卷13,页74。
⑤ 陈彭年,《江南别录》,页128;又,陆游,(同上书)作"……曰:'此皆先帝所宝,城若不守……'"与此稍异。

依据这则记载，则南唐三代皇室收藏，在金陵城破之时，是由保仪黄氏放火焚毁的。但是夏承焘则根据后主手题梁元帝（508—554）所著的《金楼子》一则，辩解后主本人不可能下令焚毁收藏，因为后主在那篇文章中曾明确地批评王粲（177—217）和梁元帝焚书的不当：

> 余尝见内库《金楼子》，有李后主手题，曰："梁元帝谓：'王仲宣（粲）昔在荆州，著书数十篇。荆州坏，尽焚其书。今在者一篇。知名之士咸重之。见虎一毛，不知其斑。'后西魏破江陵，（梁元帝）亦尽焚其书，曰：'文武之道尽今夜矣！'何荆州坏焚书二语先后一辙也。诗以慨之曰：'牙签万轴裹红绡，王粲书同付火烧；不是祖龙留面目，遗篇哪得到今朝？'"书卷皆薛涛纸所抄。惟"今朝"误作"金朝"。徽庙恶之，以笔抹去。后书竟如谶入金也。[①]

由此看来，后主在正常情况下应该不至于下令保仪黄氏焚毁自他祖父开始便辛苦累积下来的珍贵收藏。但战乱之中是否失去控制，自难得知。夏承焘认为南唐皇室收藏的毁坏，是因为城破时，秩序失控而被宋兵烧杀掳掠的结果。[②] 纵然如此，宋兵在火焚之余，仍然从后主的收藏中，搜得图书六万余卷：

> （宋）太祖命吕龟祥籍煜图书赴阙，得六万余卷，皆焚余也。[③]

除此之外，加上宋兵从金陵当地搜得的藏书，总计北宋灭南唐后共得书约十余万卷。这些在南唐刻印的书籍，多属雠校精审的善本，其印刷、编校和装订水准之高，为各国

① 见袁褧，《枫窗小牍》，卷上，页216。但文渊阁四库全书本标为《金棋子》乃《金楼子》之误。又见清圣祖御定，《御定全唐诗》，册1423，页160，作《题〈金楼子〉后》。夏承焘引论部分，参见其《南唐二主年谱》，页78—79。

② 见夏承焘，同上书。

③ 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页78引周在浚，《南唐书注》，卷16，页10。吕龟祥于开宝八年（975）十二月到金陵籍书事，参见李焘，《续资治通鉴长编》，册314，页242。



之冠：

(宋初)得金陵藏书十余万卷，分布三馆及学士舍人院。其书多雠校精审，编秩完具，与诸国本不类。[①]

这些图籍后收于汴京内府秘阁，为北宋皇室的重要图书，宋太宗常去阅读。他甚至反过来，以新主人的姿态询问亡国的李后主："太宗尝幸崇文院观书，召煜及刘鋹(941—980)，令纵观。谓煜曰：'闻卿在江南好读书，此简册多卿之旧物，归朝来颇读书否？'煜顿首谢。"[②]

除此之外，还有一部分南唐图籍，在战乱中被征服者趁火打劫、据为已有，比如北宋间谍"小长老"江正。[③] 与图籍相较之下，南唐内府的书画收藏却很不幸地遭到严重的破坏。它们多数在城破之际已被烧毁，因此后来流传到北宋帝室及民间的南唐故物就十分稀少，更别说得以幸存到后代了。首先，当战争结束后，太祖论功行赏，当时曾有功高的将领，便向太祖表明，希望得到后主的收藏，而不要爵赏，如"枢密楚公"便得到了百卷之赐：

江表用师之际，故枢密使楚公，适典维扬。于时调发军饷，供寄赍甚广。上录其功，将议进拜。公自陈愿寝爵赏，闻李煜内库所藏书画甚富，辄祈恩赐。上嘉其志，遂以名笔仅百卷赐之。往往有李主图篆，暨唐贤跋尾。[④]

察南唐皇室的书画收藏在稍后进到北宋学士院的，只有五十多件，而再三十多年之后，则只剩下了不到十件。据郭若虚所记《玉堂故事》：

---

① 见马令，《南唐书》，卷23，页91，朱弼传。

② 见脱脱，《宋史》，卷478，列传237，页678。

③ 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页56—57，引王明清，《挥麈后录》，卷5，谓江正入宋后为越州刺史，后为安陆刺史，后又得吴越藏书数万卷。又见本书第三章第二节。

④ 郭若虚，《图画见闻志》，卷6，页82。

太祖平江表，所得图画赐学士院，初有五十余轴。及景德（1004—1007）、咸平（998—1003）中，只有《雨村牧牛图》三轴，无名氏；《寒芦野鸭》三轴，徐熙笔；《五王饮酪图》二轴，周文矩笔。悉令重装背焉。[①]

太宗好文艺，于太平兴国初年，令人在金陵继续搜寻遗珠，又得千余件：

苏大参雅好书画，风鉴明达。太平兴国初，江表平。上以金陵六朝旧都，复闻李氏精博好古，艺士云集，首以公倅是邦。因喻旨搜访名贤书画。后果得千余卷上进。既称旨，乃以百卷赐之。[②]

作者根据北宋以降的著录统计，得知流传在各代收藏家手中的南唐旧藏书画文物，不过寥寥几十件左右。其中，最重要的一份资料是南宋邵博在《闻见后录》中所列的、关于李后主收藏画目的清单。那份清单只占后主藏画的一小部分而已，它并曾经北宋李公麟过目和题跋：

予收南唐李侯《合中集》第九一卷画目上品九十九种，内《江乡春夏景山水》六，注云："大李将军"。《山行摘瓜图》一，注云："小李将军"。《明皇游猎图》一，注云："小李将军"。《奚人习马图》三，注云："韩幹"。中品三十三种。下品百三十九种。内《回纹图》二，注云："殷嵩"。《猫》一，注云："汀州李交"。后有李伯时跋云："江南《合中集》一卷，得于邵安简家，其中名品多流散士大夫家，公麟尚见之。有朱印曰：'建业文房之印'，曰：'内合同'；有墨印曰：'集贤院御书记'。表以回鸾墨锦，签以潢经纸。然不知集有几卷，其他卷品目何物也。建业文房亦盛矣，每抚之一叹"。[③]

---

① 郭若虚，《图画见闻志》，卷6，页81。
② 同上书，页82。
③ 见邵博，《闻见后录》，卷27，页348；又见夏承焘，《南唐二主年谱》，页9—10。



这份清单不过是后主收藏画目的一小部分而已，而其中所列的一些名品，到了北宋末年，也早已分别流散到许多收藏家手中去了。在这之外，根据个人查阅得知，南唐皇室珍藏过的书画名品，至今仍见诸于著录的，约有三十六件（书法十二件，绘画二十四件；见附录二）。由于真迹多半已经失传，因此其各别真假问题无法详论。

4. 音乐舞蹈

后主通晓音律，是个音乐理论家和乐曲创作者。在理论方面，他曾作《乐记》一篇。根据徐铉所作的墓志铭，其中明言他“洞晓音律，精别雅郑，穷先王制作之意，审风俗淳薄之原，为文论之，以续《乐记》……”[①]在创作方面，后主曾自撰《念家山》及《振金铃》二曲，且都以“破”为调。[②] 这两首曲子曾经盛行于金陵地区，不久南唐亡国。后人因此加以附会，以此二曲为“家山破”和“金陵破”，是国破之谶言。[③]

后主的音乐素养一方面来自中主的影响。中主精于音律，自己甚至可以调理乐器，并曾因此而遭烈祖怒斥。[④] 另一方面，又因大周后（936—964）也精于音乐和歌舞，因此夫唱妇随、琴瑟和鸣，两人不免沉湎于音乐歌舞的欢愉之中，知音为伴，更提高创作的兴致。大周后工于琵琶，曾得中主赏赐名贵的焦尾琴。她又能度曲，曾作《恨来迟》和《醉邀舞》二曲，并用“破”调。更著名的是她修改了盛唐传下来的乐舞大曲《霓裳羽衣曲》。这些事迹都见录于她死后、后主为她所作的诔辞中：“曲演《来迟》，破传《邀舞》……霓裳旧曲韬音沦世……故国遗声忍乎湮坠？我稽其美，尔扬其秘，程度余律，重新雅制……”[⑤]

《霓裳羽衣曲》原为盛唐玄宗（712—756）时的宫廷乐舞大曲，调门与节奏似较低缓。唐末前蜀王衍（889？—926）宫中还流传着。依吴任臣的《十国春秋》所记：“（前蜀）乾德五年（922）春三月，帝（王衍）以上巳节宴怡神亭，自执板唱《霓裳羽衣》，内臣

---

① 见徐铉，《骑省集》，卷29，页222。又，后主作《乐记》一事，参见同书，卷18，页142，《御制杂说序》。
② “破”为音调之一，参见叶嘉莹，《温庭筠.韦庄.冯延巳.李煜》，页149—150。
③ 见陈彭年，《江南别录》，页129；《五国故事》，卷上，页210。
④ 同上书，页124。
⑤ 见马令，《南唐书》，卷6，页28；陆游，《南唐书》，列传13，页73。

严凝月等竞歌《后庭花》……"。[①] 可知《霓裳羽衣曲》确实在王衍宫中流行。又,20世纪60年代,四川发掘了前蜀王建(907—918)之墓,他的石棺四周刻有乐舞伎24人。学者认为所演奏及舞蹈的,可能是《霓裳羽衣曲》。[②] 该曲后渐式微。南唐宫中得到该曲的遗谱,经由大周后改编。大周后改编过的《霓裳羽衣曲》调门似乎偏高,节奏也似乎太急。据北宋末年马令的《南唐书》:

> 唐之盛时,《霓裳羽衣》最为大曲,罹乱,瞽师旷职,其音遂绝,后主独得其谱。乐工曹生亦善琵琶,按谱,粗得其声而未尽善也。后辄变易讹谬,颇去洼淫,繁手新声,清越可听……中书舍人徐铉闻《霓裳羽衣》,曰:"法曲终慢,而此声太急,何耶?"曹生曰:"其本实慢,而宫中有人易之,然非吉征也"。岁余,周后母子继死……[③]

又,后主在他的《玉楼春》词中又有"重按霓裳歌遍彻"之句。"彻"指的是曲子的调门,它和"破"和"遍"一般,是属于偏高的调子。[④] 由以上的证据看来,《霓裳羽衣曲》经过大周后的修改后,成为高调门、急节奏的曲子,与调门低而节奏缓的盛唐原音已经不同。高调门、急节奏的曲子适合动作轻快的歌舞,表现出兴奋高亢的生命力,这正好反映出后主和大周后当时年轻欢愉的心情。大周后改编过的《霓裳羽衣曲》,在当时曾蔚为风气,盛行于宫中和南唐高阶层的官宦人家中。

在南唐的上流社会生活圈中,歌伎乐舞原为日常普遍的活动项目之一。[⑤] 而歌舞

---

① 吴任臣,《十国春秋》,册2,卷37,页7b。又传唐代已有《霓裳羽衣乐图》,参见明徐应秋,《玉芝堂谈荟》,页158。

② 参见冯汉骥,《前蜀王建墓发掘报告》;秦方瑜甚至认为传顾闳中画的《韩熙载夜宴图》中的歌舞也是表演《霓裳羽衣曲》,参见他的《五代南方艺术的奇葩》,页40—43。但个人以为《霓裳羽衣曲》既为大曲,歌舞场面必甚壮观,王建墓内石棺上的伎乐和《韩熙载夜宴》中的歌舞排场在规模上,似仍不及。何况该墓是否为王建墓,秦方瑜在另外一文中颇有质疑,参见他的《王建墓后室像主质疑》,页51—58。又迟乃鹏认为该石刻乐舞与佛曲有关,参见其《王建墓棺床石刻乐舞伎弄佛曲说探证》。

③ 见马令,《南唐书》,卷6,页28;又见陆游,《南唐书》,列传卷13,页73。

④ 参见叶嘉莹,《温庭筠·韦庄·冯延巳·李煜》,页149—150。

⑤ 此事已于本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》中提及。



当中又以《霓裳羽衣曲》最为盛事。高官朝臣对它似情有独钟,而常以诗文为记。据徐铉的《又听霓裳羽衣曲送陈君诗》:

> 清商一曲远人行,桃叶津头月正明;此是开元太平曲,莫教偏作别离声。[①]

又,韩熙载(902—970)的朋友陈致雍家中便常奏此曲:

> 陈致雍熟于开元礼,官太常博士。国之大礼皆折衷焉。与韩熙载最善。家无担石之储,然妾妓至数百,暇奏《霓裳羽衣》之声。颇以帷薄取讥于时……[②]

如此上行下效,盛行一时。后主醉心音乐,也礼遇宫中教坊中的音乐家。他曾以原属户部侍郎孟拱辰居住的宅第赐予教坊使袁承进。这引发了监察御史张宪的极力劝谏。但后主只赐予张宪帛三十匹,以表扬他的直谏,而生活上却依然故我,沉醉其中。[③] 这反映出后主个性中艺术家成分强过政治家成分的特色。后主是天生的音乐家。他对于音律的敏感,处处反映在他的词中。他的词不事雕琢,用语自然流畅,在韵律的起伏和节奏的变化上,或轻快、活泼、俏丽,或低缓、沉郁、阴晦,每一首都直接反射出他内心情绪的喜、怒、哀、乐,因而直扑人心,引发读者深切的共鸣。[④]

与音乐相应的是舞蹈。后主本人也擅于舞蹈,因此,大周后"尝雪夜酣燕,举杯请后主起舞,后主曰:'汝能创为新声,则可矣!'大周后因而作《醉邀舞》及《恨来迟》"[⑤]。后主的早期词中也多描写后宫乐舞欢乐的场面,这点已于前篇叙述过。而他的后宫侍妾也多能歌舞。根据刘承幹的《南唐书补注》:

---

① 见徐铉,《骑省集》,卷5,页43。又,夏承焘,《南唐二主年谱》,页42,中"桃叶"作"桃李"。

② 陈彭年,《江南别录》,页155。

③ 事见陈彭年,《江南别录》,页151;又见陆游,《南唐书》,列传卷13,页73。又,李焘,《续资治通鉴长编》,将此事列为开宝元年,小周后时之事,夏承焘,已辨其非,参见其《南唐二主年谱》,页43。

④ 关于后主词的音乐性,参见叶嘉莹,《温庭筠·韦庄·冯延巳·李煜》,页149—150。

⑤ 陆游,《南唐书》,列传卷13,页73。

> 后主妾薛九，善歌舞，《嵇康》，江南曲名也，建业破，零落江北。一日，于洛阳坊赵春舍，歌《嵇康》，坐人皆泣。春等举酒请舞，曰："老矣，腰腕生硬，无复旧态"。乃强起小舞，曲终而罢。①

此外，后主对于舞蹈也和他对于音乐一般，在旧舞之外，更重创意，比如他曾自编新舞，名为《金莲舞》。据夏承焘所引《道山新闻》：

> 李后主宫嫔窅娘，纤丽善舞。后主作金莲高六尺，饰以宝物、细带、缨络，莲中作五色瑞云，令窅娘以帛绕脚，令纤小屈上作新月状，素袜，舞云中，回旋有凌霄之态。唐镐诗曰："莲中花更好，云里月常新。"是人皆效之，以弓纤为妙，盖亦有所自也。又有《金莲步》诗，云："金陵佳丽不虚传，浦浦荷花水上仙；未会与民同乐意，却于宫里看金莲"。②

依这则记载，则金莲舞的特色是：在舞台布置上"作金莲六尺，饰以宝物、细带、缨络，莲中作五色瑞云"。而舞者的脚则"以帛绕脚，令纤小屈上作新月状"，也就是将脚缠紧，成为新月状，再"着素袜"。这样的脚形只能以脚尖立舞，因而"舞云中，回旋有凌霄之态"，有如今日的一种芭蕾舞步。因为这种《金莲舞》在舞台布景上和舞者造型上，都具有巧思和创意，所以"人皆效之"，流行一时。可能由于后人风靡的结果，使这种特殊的舞步，变成了定型的缠足，成为宋代以后，将近千年来残害中国妇女身心的残忍陋习。后人将这种罪过推诿到后主头上而责他为始作俑者。

然则，后主果真有罪吗？东施效颦其愚与丑在东施，与西施又有何干？何况当初后主只把"金莲步"当做在舞台上表演的特殊舞步，并未设计作为固定的缠足。后人

① 见刘承幹，《南唐书补注》，卷16，页8b—9a；又见夏承焘，《南唐二主年谱》，页53引载。

② 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页54所引《道山新闻》；又见周密，《浩然斋雅谈》，卷中，页831，其文与此有几处字异，如"细带……"作"'组'带……"；"回旋有凌霄……"作"曲有凌云……"；"是人皆……"作"时人皆……"等。



竟然将这缠足的罪过推诿到亡国之君的后主身上。"成者为王败为寇"，这实在是一件不公平的事。

再说，就史料来看，以"步步生莲"来比喻妇女步履轻巧、体态婀娜的意象，很早便见于六朝时期所译的佛经；[①]而且也见于后主之前的《花间集》。《花间集》为五代后蜀赵崇祚所辑，其中收录了当时以川籍为主的十八家词人的作品。[②] 就中提到"弓鞋"和"金莲"的用词，至少有两处，并见于前蜀（907—925）成都作家毛熙震的词中：

> 碧玉冠轻袅燕钗，捧心无语步香阶，缓移弓底绣罗鞋（《浣溪沙》）

> 纵态迷观心不足，风流可惜当年，纤腰婉约步金莲，妖君倾国，犹自至今传。（《临江仙》）[③]

可见"弓鞋"与"金莲"先已流行于前蜀，而非始于南唐。后主不过偶一引用这种纤弱婀娜的女子形象，作为舞者的新造型而已，并未曾普遍教使宫女作为日常装扮。因此，宋代以降到清末民初，将近千年以来，中国人病态的"缠足"恶习实非创行于后主之世，更非后主所制定。[④]

5. 棋弈器用

后主确是个全能的艺术家，诗、文、书、画、音乐、舞蹈之外，他又擅于弈棋。这方面也是大周后的擅长。大周后曾作过棋弈方面的专书共三卷，分别是《系蒙小叶子格》、《编金叶子格》和《小叶子例》，北宋时还在流传。[⑤] 后主并因太过投入于弈棋之乐，致

---

① 见朱庆之，《"金莲"语事考源》，页 182。

② 赵崇祚，欧阳炯编，李一氓校，李若冰注，《花间集评注》；参见张以仁《"花间"词旧说商榷》；艾治平，《花间词艺术》。

③ 二词并见上注，页 179—180，又毛熙震传，参见同书，页 218—219。

④ 关于缠足之风起于南唐以前的各种不同说法，参见鲍家麟编著，《中国妇女史论集》，页 183—189。这些说法都可反驳其前陈东原所归罪于南唐后主的看法，参见其《中国妇女生活史》，页 125—128。

⑤ 见王尧臣等编次，钱东垣等辑释，《崇文总目》，卷 5，页 192。

使老臣萧俨当面痛切地劝谏。但是，后主仍然乐此不疲：

> 后主初嗣位，屡与嬖幸对弈。俨入白事，举奁投于地。后主大怒，曰："汝与魏征孰愈？"俨从容曰："臣若非魏征，陛下亦非太宗矣！"后主默然罢弈。[①]

据个人推测，后主此期生活之所以沉耽于艺术的原因，一方面是由于那时北宋正准备攻伐后蜀与南汉，无暇顾及南唐，南唐得以苟安，所以他有喘息的机会。另一方面则是大周后也兼具多方面的艺术才能：擅长诗、书、琵琶、音乐、舞蹈和弈棋，是以夫唱妇随。到了后来大周后逝世(964)，后主续娶小周后(968)，南唐又因连年向北宋纳贡，财政窘困，再加上北宋灭了后蜀(965)的事实也引发南唐莫大的危机感，后主因而心情郁闷；再因小周后年轻好妒，又无艺术才华，于是后主只能与她逃避到奢靡的物质享乐之中。宫女也跟着讲究赏花、焚香、室内布置等等日常生活方面的穷奢极欲、争奇斗艳。这是史家诟弊后主之处，说他："性骄侈，好声色。"[②]是以正史及后来的笔记小说，也据传闻加以渲染和夸大。以下是几则比较著名的史料，记载后主喜爱各种奇花异香和讲求器用摆设的例子：

> "紫风流"：庐山僧舍有麝囊花一蘩，色正紫，类丁香，号"紫风流"。江南后主诏取数十根，植于移风殿，赐名"蓬莱紫"。[③]

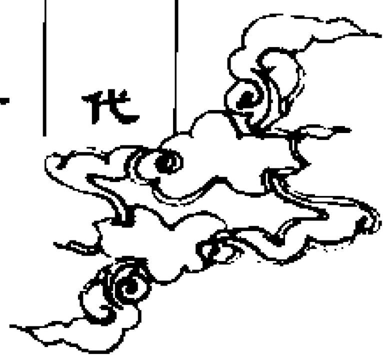
后主爱赏名花的雅好也来自中主的影响。而中主特别爱好有"香祖"之喻的兰花，并曾封之为"馨列侯"：

---

① 见马令，《南唐书》，卷 22，页 87；陆游，《南唐书》，列传卷 12，页 70。

② 见欧阳修，《新五代史》，文渊阁四库全书本，卷 62，《南唐世家》，页 444。

③ 见陶谷，《清异录》，页 861。又，《清异录》成书年代，据王国维考证当晚于北宋初年，参见其《庚辛之间读书记》，收入《王观堂先生全集》，册 4，页 1479—1481。



> 唐保大二年,国主幸饮香亭赏新兰。诏苑令取沪溪美土为"馨列侯"壅培之具。[1]

其实,由于江南的气候温暖、土壤肥沃,因此奇花异卉争奇斗艳,文人雅士也各有佳评妙喻,对于如何赏花,更有各种讲究,这套精致的赏花文化并见于陶谷(903—970)的《清异录》中,在此不予详论。[2]

后主以其艺术家的巧思,擅于创造艺术环境以怡情养性,比如他所设计的"小蓬莱"、"锦洞天"、"月宫天河"及"红罗亭子"等等,都可证明他是个具有巧思的造景艺术家:

> 违命侯(李后主)苑中凿地广一顷,池心叠石,象三神山,号"小蓬莱"。[3]

> 李后主每春盛时,梁栋、窗壁、柱栱、阶砌、并作隔筒,密插杂花,榜曰:"锦洞天"。[4]

> (李后主)尝于宫中以销金红罗幕其壁,以白银钉玳瑁以押之,又以绿细刷隔眼,糊以红罗。种梅花于其外。又于花间设彩画小木亭子,才容二人。煜与爱姬周氏对酌于其中。如是数次。每七夕延巧,必命红白罗百匹,以为月宫天河之状,一夕而罢。[5]

> 李后主作"红罗亭子",四面栽红梅花,作艳曲歌之。韩熙载和云:"桃李不须

---

① 见陶谷,《清异录》,页857;又关于兰花,参见同书,页856、864。
② 同上书,页856—864。
③ 同上书,页842。
④ 同上书,页860。
⑤ 《五国故事》,页210。

夸烂漫，已失了春风一半。”时已割淮南与周矣。[①]

（小周后）被宠过于昭惠时。后主于群花间作亭，雕镂华丽而极迫小，仅容二人，每与后酣饮其中。[②]

江南李后主同气宜春王从谦。常春日与妃侍游宫中后圃，妃侍睹桃花烂开，意欲折而条高。小黄门取彩梯献。时从谦正乘骏马击球，乃引鞚至花底，痛采芳菲，顾谓嫔妾曰：“吾之绿耳梯何如？！”[③]

后主喜用各种香，且有自己制香的方法：

江南李王帐中香法：用丁香、餿香、檀香、麝香各一两，甲香三两，细锉，加以鹅梨十枚，研取汁，于银器内盛却，蒸三次，梨汁干，即用之。[④]

这种癖好也来自中主的影响。据说中主曾经举行“香燕”：

李璟保大七年，召大臣、宗室赴内香燕。凡中国、外夷所出，以至和合、煎饮、佩带粉囊共九十二种。江南素所无也。[⑤]

品香，成为南唐皇室的风尚，因此与香料有关的器具也特别考究：

---

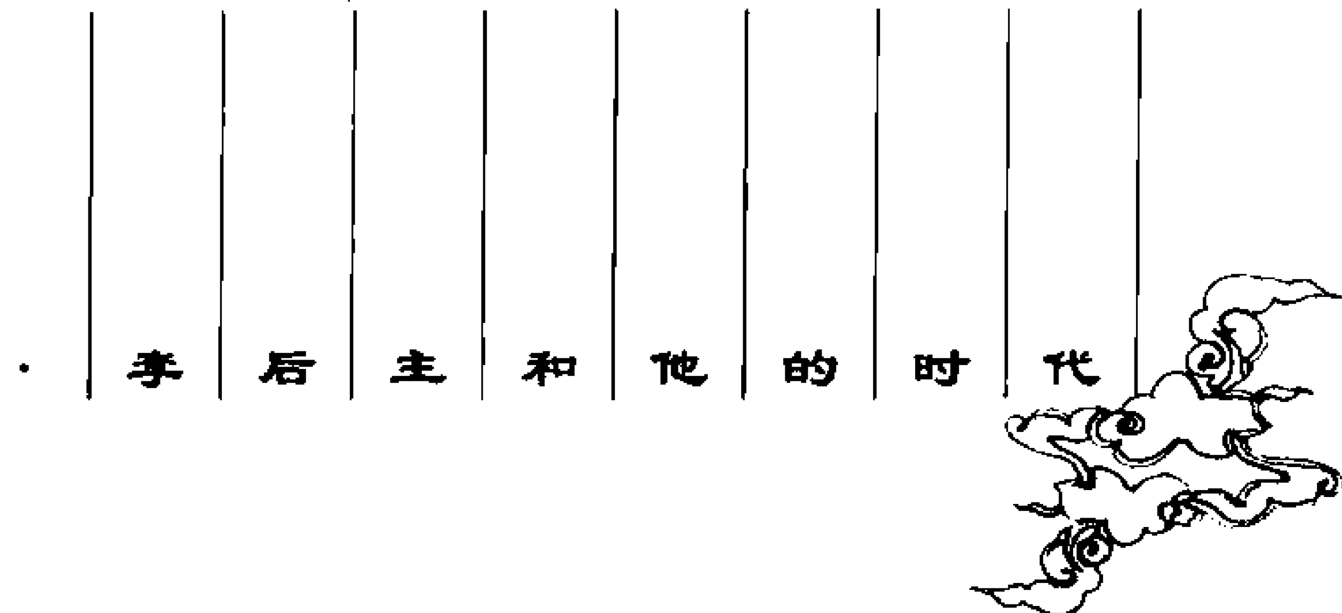
① 夏承焘，《南唐二主年谱》，页51，引江邻几，《杂志》。

② 陆游，《南唐书》，列传卷13，页74。

③ 同上书，页881。

④ 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页52，引洪刍，《香谱》；但《文渊阁四库全书》所收该书所记，却与夏引文稍异：前段为《蜀王薰御衣法》：“丁香、餿香、檀香、麝香已以各一两，甲香三两，制如常法。”后段则为《江南李王帐中香法》：“右件用沉香一两细锉（下同）”。见卷下，页233。夏文并二者为一。

⑤ 陶谷，《清异录》，卷下，页926。



> 李煜伪长秋周氏，居柔仪殿，有主香宫女。其焚香之器曰"把字莲"，"三云凤"，"折腰狮子"，"小三神"，"卍字金"，"凤口罂"，"玉太古"，"容华鼎"，凡数十种，金玉为之。①

以上这些记载正可以让我们了解：后主早期词中，常出现"花"和"香"的字句，如"酒恶时拈花蕊嗅"和"瑞脑添香兽"等等的生活背景。而这些诉诸于嗅觉和视觉的词句，也正好反映了此时他那种暖玉温香的生活环境。甚至在南唐亡国之后，后人仍旧继续臆想着他的风流与豪奢。陶谷的《清异录》中，记载了一则后主微行娼家，醉书"偎红依翠大师"于壁的故事：

> 李煜在国，微行娼家，遇一僧张席，煜遂为不速之客。僧酒令、呕吟、吹弹，莫不高了。见煜明俊酝藉，契合相爱重。煜乘醉大书右壁曰："浅斟低唱，偎红倚翠大师鸳鸯寺主，传持风流教法。"久之，僧拥妓入屏帷。煜徐步而出。僧、妓竟不知煜为谁也。煜尝密喻徐铉。铉言于所亲焉。②

但是，个人以为此事或为陶谷杜撰以伤后主的乌有之事。因为陶谷未仕于北宋之前，曾为后周旧臣。他于显德五年(958)奉命出使南唐，态度傲慢。韩熙载安排美人计。陶谷中计大窘，无功而回。陶谷的风流故事早见于北宋中期释文莹所作的《玉壶清话》中：

> ……陶谷使江南，以假书为名，实使觇之……至，果尔。容色凛然，崖岸高峻。燕席谈笑，未尝启齿。熙载谓所亲曰："……观秀实(谷)公非端介正人，其守可堕，诸君请观。"因令宿留，俟写六朝书毕。馆泊半年，熙载遣歌人秦弱兰者，诈为驿卒之女，以中之。弊衣竹钗，旦暮拥帚，洒扫驿庭。兰之容止，宫掖殆无。五柳

① 陶谷，《清异录》，页901。
② 同上书，页854。

> (谷)乘隙,因询其迹。兰曰:"妾不幸,夫亡无归,托身父母,即守驿翁妪是也。"情既渎,失慎独之戒。将行,翌日,又以一阕赠之。后数日,燕于澄心堂。李中主命玻璃巨钟,满酌之。谷毅然不顾,威不少霁。出兰于席,歌前阕以侑之。谷惭笑捧腹,簪珥几委。不敢不釂,釂罢复灌,几类漏卮……其词《春光好》云:"好因缘,恶因缘,奈何天,只得邮亭一夜眠。别神仙,琵琶拨尽相思调,知音少。待得鸾胶续断弦,是何年。"①

从此他对南唐难免心怀旧怨而伺机报复。此则记载后主微行娼家格调之鄙俗,不但不似后主之所为,反而类似陶谷本人根据本身好色经验而加以编造出来的无稽之谈。

另外,北宋末年的王铚在他的《默记》中,又有一则记载,反映出后主宫中生活之奢侈:

> 小说载,江南大将获李后主宠姬者,见灯辄闭目,云:"烟气"。易以蜡烛。亦闭目,云:"烟气愈甚"。曰:"然宫中未尝点烛耶?"云:"宫中本合每至夜则悬大宝珠,光照一室,如日中也。"②

又据宋代祝穆,《方舆胜览》:

> 《李氏宫》:本朝修李氏宫,掘地得水银数十斛,宫娥弃粉腻所积也。事见《湘山野录》。③

---

① 释文莹,《玉壶清话》,卷4,页11a—12a;又见毛先舒,《南唐拾遗记》,页9:"宋陶谷使江南……韩熙载令馆伴驿中誊六朝书……谷见秦蒻兰,遂败慎独之戒,作长短句赠之。明日中主燕谷。谷毅然不可犯。中主持觥立,使蒻兰出,歌续断弦之曲侑觞。谷大惭而罢。词名《风光好》……"明代唐寅曾作《陶谷赠词》,今藏台北故宫。

② 见王铚,《默记》,卷中,页344。

③ 见祝穆,《方舆胜览》,卷14,页683,《江东路建康府》条。



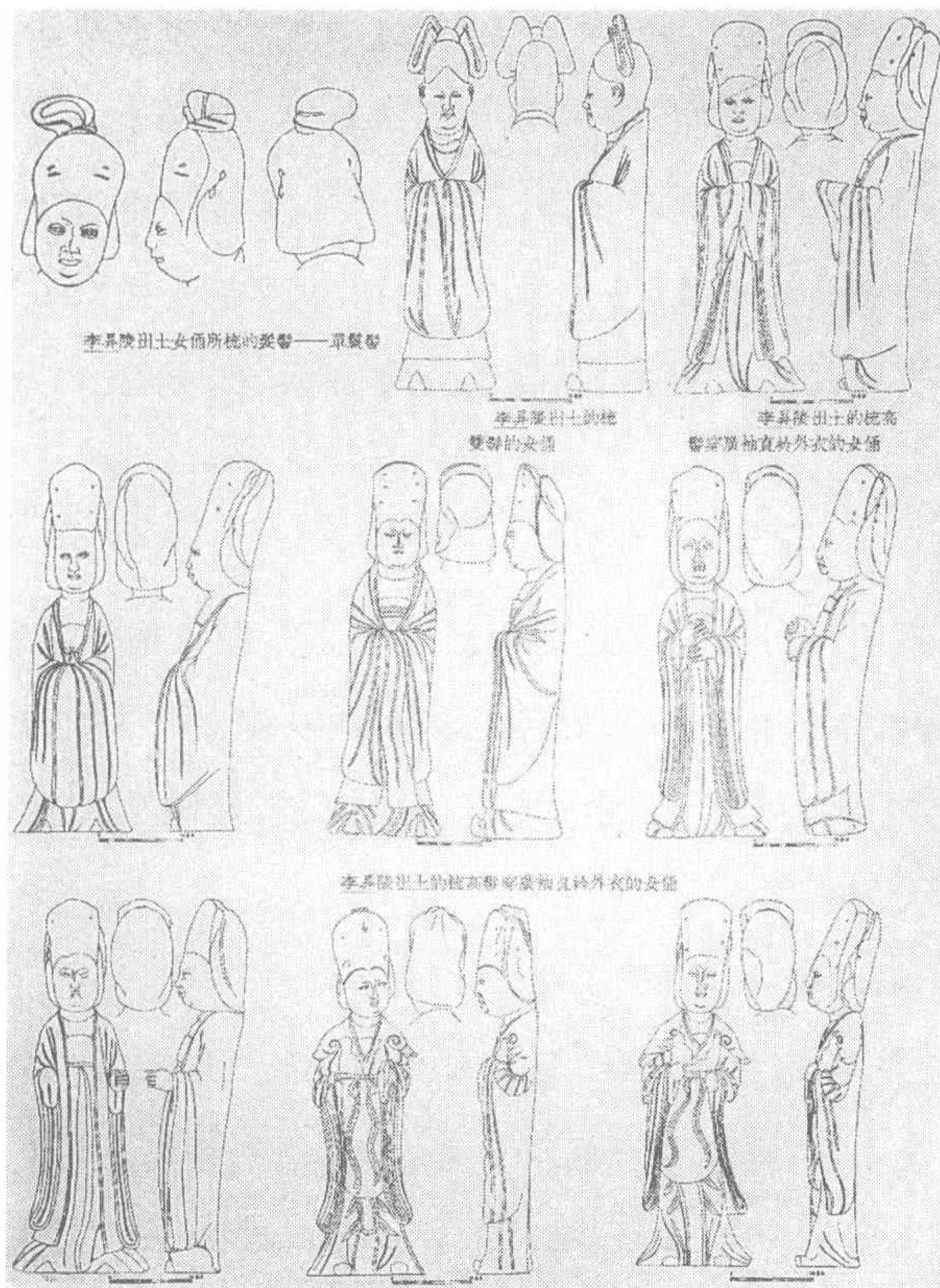


图 3-15
南唐陶俑线描图，
南唐二陵出土，
南京博物院。

而同是宋代的田况，在他的《儒林公议》中，说得更具体：

> 马亮尚书典金陵，于牙城艮隅，掘地得汞数百斤，鬻之以备供张帐。其地乃伪国德昌宫遗（址），铅华之所积也。李氏区区，窃据江表之地，而渔色如此，欲求国祚长永，其可得耶？①

以上三则都明指后主宫廷生活之奢华与浪费。而这些侈靡的风气，北宋史家马令，竟将之归罪于大小周后二人，说她们二人“侈靡之益冠于当时”。② 而近人夏承焘

① 见田况，《儒林公议》，卷下，页 309。
② 参见马令，《南唐书》，卷 11，页 49，周宗传。

(1900—1986)则更进一步将大、小周后的罪过追溯到她们的父亲周宗的账上。他认为由于周宗贪吝无品的性格影响,才造就了大、小周后奢靡骄纵的生活方式。[1] 但是,这种论调似乎将问题过分简化,而且有凡事嫁祸于女人之嫌。无论如何,南唐后宫在这种讲求物质享受的风气之下,各种争奇斗艳的打扮也跟着流行。最有名的是大周后的"高髻纤裳及首翘鬓朵之妆"[2]。这种打扮盛行一时,1951 年从南京牛首山出土的南唐烈祖和中主陵墓中的女性歌舞陶俑,大多作高冠耸髻的装扮,可以为证(图 3-15)。[3]

再则为有名的"北苑妆":

> 江南晚季,建阳进茶油花子,大小形制各别,极可爱。宫嫔缕金于面,背以淡妆,以此花饼施于额上,时号"北苑妆"。[4]

"北苑"在南唐宫城的北面,是内苑的一部分,其中有著名的澄心堂和清晖殿。[5] 北苑宫女"镂金于面,背以淡妆",再将"花饼施于额上"的装扮法可追溯到六朝的"对镜贴花黄",并常见于唐代的仕女画中(图 3-16)。但每一时代和地区的花样却不相同。南唐宫女此刻流行的"北苑妆"之稀奇时髦,在于那些花饼是来自更远的南方入贡品,既难得又新巧之故。有趣的是,前面所提过的大周后式的"高髻纤裳及首翘鬓朵"和宫中流行的这种"北苑妆"的装扮法,都见于《簪花仕女图》中(图 3-17,辽宁省博物馆)。此图原传为唐代中期的周昉(活动于 8 世纪后半期)所作,但是谢稚柳(1910—1997)便根据"高髻纤裳及首翘鬓朵"为大周后所创的史料,推断此画作成的时间应为南唐

---

① 见夏承焘,《南唐二主年谱》,页 52。

② 见陆游,《南唐书》,列传卷 13,页 73。

③ 关于南唐二主陵墓的其他发现,参见曾召熵等编,《南唐二陵发掘报告》。

④ 陶谷,《清异录》,页 896。

⑤ 参见郑文宝,《江表志》,页 142—144;陆游,《南唐书》,卷 3,页 18。南唐皇宫在今日南京城(明代所建)的中心地带,其内苑(北苑)在皇宫北面,应仍在现在南京城内。参见邹劲风,《南唐国史》,页 177 中所述。但周氏在其另书,《南唐历史与文化》,图二中却将"北苑"位置标在今南京城的北门外。此不但与其前文所述互相矛盾,也与郑文宝所记互相出入。

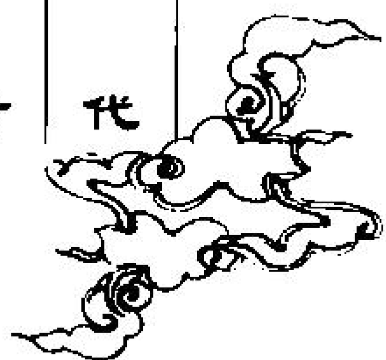




图 3-16　无名氏，《仕女图》，8 世纪，阿思塔那出土。



图 3-17　（传）周昉（活动于 8 世纪后半），《簪花仕女图》，局部，绢本设色，辽宁省博物馆。

而非更早。①

南唐宫中的生活情趣，纵使在亡国之后，仍然有后人仿效。最有名的例子是北宋末年、徽宗后宫女子模仿南唐宫女染布的方法，称之为“天水碧”。原来“天水碧”的来源是：“因煜之内人染碧，夕露于中庭，为露所染，其色特好，遂名之。”②南唐文化对北

① 关于《簪花仕女图》年代的断定，学者各有不同的意见。谢稚柳从画中仕女服饰之轻俏和发型之高耸，定为南唐之作。徐邦达与杨仁恺则认为是唐代作品。详见徐邦达，《周昉〈仕女图〉卷》；杨仁恺，《沐雨楼书画论稿》，页 104—151。笔者较相信此画为南唐作品的可能，参见拙著另文，《南唐绘画特色与相关问题的探讨》，本书第五章。

② 见《五国故事》，卷上，页 210—211。

宋产生直接、深远、而广阔的影响，这是不争的事实。而仰慕南唐文化者并非仅限于宫女和日常生活方面。事实上，宋徽宗本人在书画方面的审美观也深受李后主的影响。[①] 而一般士大夫，如欧阳修（1007—1072）、梅尧臣（1002—1060）、刘敞（1019—1068）、苏轼、黄庭坚、李公麟、黄伯思（1079—1118）、米芾和董逌（活动于12世纪前半）等人，对于南唐图书和文物的珍爱，更是史有明征。在书画收藏方面，可以黄庭坚、黄伯思、米芾和董逌等人为例。这点在所附《南唐书画收藏简表》中已经列载，在此不再重复。在文物方面，北宋士大夫最为醉心宝爱的，莫过于南唐的文房四宝了。以下作者谨就史籍所见，简述南唐皇室对文房四宝在制造和使用上的考究。

6. 文房四宝

南唐皇室对于笔、墨、纸、砚制造的讲究程度，或为中国历代所仅见。因此，皇室特别在全国各地寻求和奖励专门人才，提升制造技术和品质管制。依据宋代陈师道（1053—1102）的《后山谈丛》：

> 南唐于饶置墨务，歙置砚务，扬置纸务，各有官，岁贡有数。求墨工于海，求纸工于蜀。中主好蜀纸，既得蜀工，使行境内。而六合之水与蜀同。李（廷珪）本奚氏，以达，赐国姓，世为墨官云。[②]

后主在依中主旧制外，更求品质方面的提升。根据成于南宋初年的《砚谱》："李后主留意翰墨笔札，所用澄心堂纸、李廷珪墨、龙尾石砚三者为天下之冠。"[③]此记所言关于后主的文房四宝，独不见笔的记载，再对照前面讨论后主书法部分，得知后主作书不必用毛笔，有时视需要而卷帛为笔以作大字，由此推想，可能后主对笔的兴趣不及他对其

① 参见陈葆真，《宋徽宗绘画的美学特质——兼论其渊源和影响》。

② 见陈师道，《后山谈丛》，卷1，页69。又见其《后山集》，卷18，页693。又夏承焘，《南唐二主年谱》1936年版本无此记；但修订版中已补上此文的一部分，参见龙沐勋等，《李后主和他的词》，册下，页37。

③ ［宋］无名氏，《砚谱》，页91；关于此书之年代，参见页65。



他三者的讲究，因此相关记载也较少。不过他在笔管的装饰上相当讲究。据元代陆友的《研北杂志》："袁伯长有李后主所用玉笔，管上有镌字，文镂甚精，云得之史丞相家……"[①]；而昭惠后"其所用笔曰'点青螺'"，当必极为考究。[②]

其次，南唐在制墨方面，有极大的突破。这与文人重视书法有关。南唐文人对墨之宝重，有时甚于黄金。最著名的代表人物是徐铉与徐锴（920—974）兄弟，例见陶谷的《清异录》："徐铉兄弟工翰染，崇饰书具，尝出一月团墨，曰：'此价值三万'"。[③] 制墨者之中又以李超和李廷（或作庭）珪父子为最有名。有关李超父子的姓氏与籍贯，自宋代开始即有两种说法。一为北宋初年的苏易简（957—995）认为他们本姓奚，原籍河北易州，唐末南迁，居歙州，制墨闻名。根据他的《文房四谱》：

> 江南黟歙之地有李廷珪墨尤佳。廷珪本易水人，其父超，唐末流离渡江，睹歙中可居，造墨，故有名焉……[④]

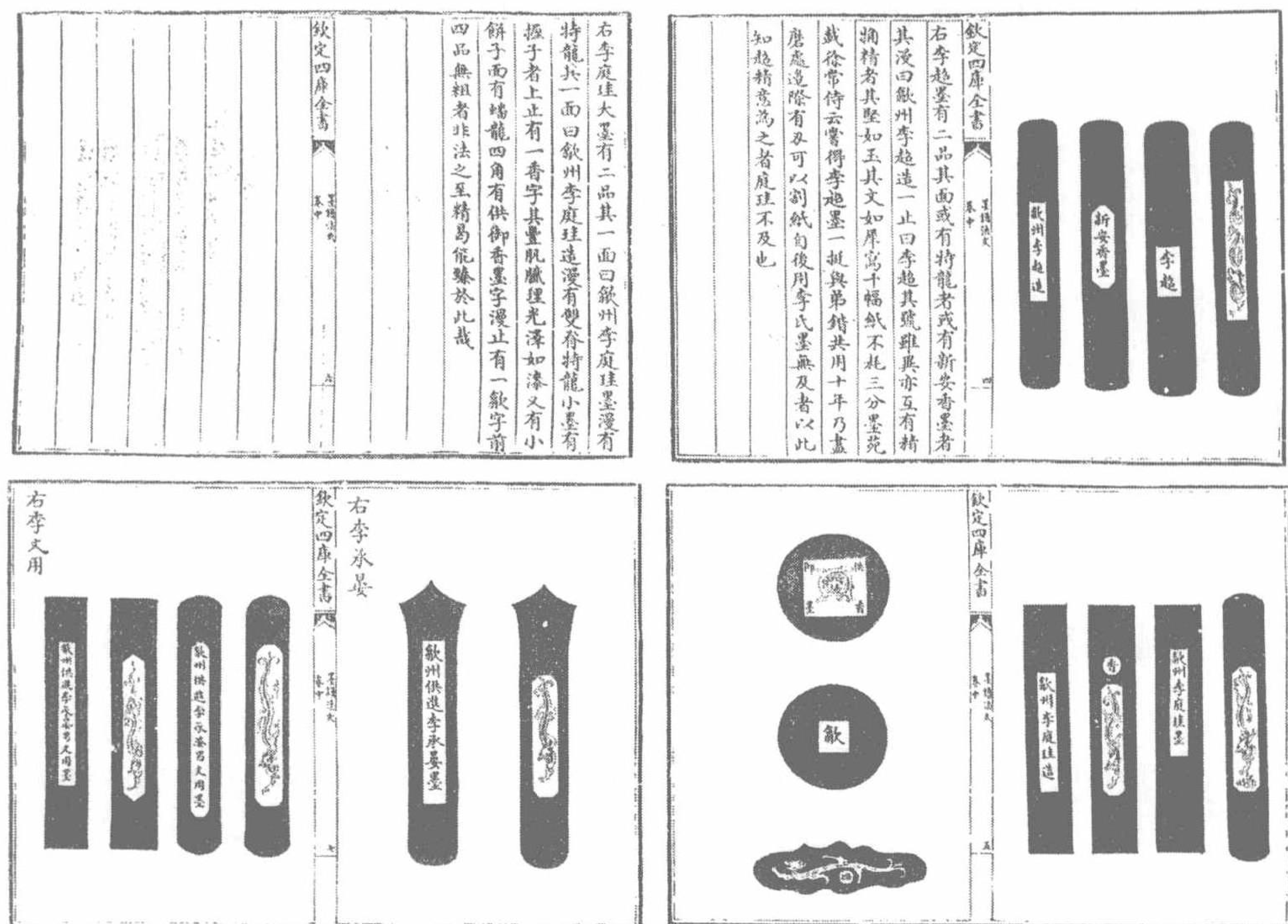
此说到北宋蔡襄时，仍如此相信。据元代陆友的《墨史》：

> 蔡君谟云："超与其子廷珪，唐末自易水渡江至歙州，地多美松，因而留居，遂以墨名家。本姓奚，江南赐姓李氏。"[⑤]

然而宋代另一爱墨的北宋学者晁贯之（约活动于1050—1110）却以为奚超与李超各为南北两人：

---

① 陆友，《研北杂志》，页579。
② 夏承焘，《南唐二主年谱》，页42。
③ 见陶谷，《清异录》，卷下，页906。
④ 苏易简，《文房四谱》，页53。
⑤ 陆友，《墨史》，页659。蔡襄一再提到此种看法，又见同书，页660；陈师道也相信此说。清代李调元认为李廷珪又能诗，参见其《全五代诗》，卷36，页576。


欽定四庫全書

右李超墨有二品其面或有特龍者或有新安香墨者其漫曰歙州李超造一止曰李超其號雖異亦互有精拙精者其堅如玉其文如犀寫十幅紙不耗三分墨苑載徐常侍云嘗得李超墨一挺與弟鍇共用十年乃盡磨處邊際有及可以割紙自後用李氏墨無及者以此知超精意為之者庭珪不及也

右李庭珪大墨有二品其一面曰歙州李庭珪墨漫有特龍其一面曰歙州李庭珪造漫有雙脊特龍小墨有握子者上止有一香字其量肌膩理光澤如漆又有小餅子面有蟠龍四角有供御香墨字漫止有一歙字前四品無粗者非法之至精曷能臻於此哉

右李承晏

右李文用

图 3-18　李孝美(活动于 11 世纪后半期),《墨谱法式》序,1095,《四库全书》,册 843,页 636—637。

凡古人用墨多自制造,故匠氏不显。唐之匠氏惟闻祖敏。其后有易水奚鼐、奚鼎。鼐之子超,鼎之子起。易水又有张遇、陈赟。江南则歙州李超。超之子庭珪、庭宽。庭珪之子承浩。庭宽之子承晏。承晏之子文用。文用之子惟处、惟一、惟益、仲宣,皆其世家也……①

而北宋李孝美在《墨谱法式》序(1095)中,却列举出奚庭珪、李超及李庭珪三组墨品之实物在印文上及品质上呈现明显差异,因而区分奚、李为不同的制墨家(图 3-18)。②

① 晁贯之,《墨经》,页 654。又,晁贯之小传见陆友,《墨史》,卷中,页 666;又,贯之字季一,参见同书提要,页 626,以为贯之为说之(1059—1129)兄弟。

② 见李孝美,《墨谱法式》,页 636—637。



元代的陆友也相信奚、李并非一人，他的证据是根据墨上的印文不同而予区分，而且比较两家制墨的高低之别：

奚庭珪易水人。或曰李庭珪本姓奚，江南赐姓李氏，非也。今之人但见有奚庭珪墨二品。庭珪父即超。何独有奚庭珪而无奚超也。赵寅达夫尝收得一种，上印文曰："宣府奚庭珪"。乃知居歙者李氏。籍宣者奚氏。各是一族，而名偶同耳。新安志云："自蔡君谟以来皆言李庭珪即奚庭珪。"唯黄秉李孝美云："奚墨不及李。"友按《墨经》云："观易水奚氏、歙州李氏皆用大胶，所以养墨"，又云"奚鼐之子超，鼐之子起。而别叙歙州李超，超子庭珪以下世家。是族有奚、李之异，居有易、歙之分矣……"①

姑不论李廷珪事实上是否原为易州奚庭珪，最重要的是南唐时期的李廷珪制墨的品质如何，以及它在中国墨史上的地位又如何。依据前引李孝美的《墨谱法式》，李廷珪之父李超制墨：

精者其坚如玉，其文如犀，写千幅纸不耗三分。《墨苑》载，徐常侍云："尝得李超墨一挺，与弟锴共用十年乃尽。磨处边际有刃，可以割纸。自后用李氏墨无及此者。"以此知超精意为之者，庭珪不及也。②

这是为何蔡襄要想法以李廷珪墨换李超墨的原因了。根据陆友的《墨史》：

其(襄)从子絛云："昭陵晚岁开内宴，数与大臣侍从从容谈笑。尝亲御飞白书，以分赐。更以香药名墨遍赉焉。一大臣得超墨。而君谟伯父所得乃廷珪墨。

① 陆友，《墨史》，卷上，页658。关于奚、李是否同为一人之难以论断，纪昀等在《四库全书总目提要》之中已予指出，参见同书，页625、626、655、656。

② 李孝美，《墨谱法式》，卷中，页636。

君谟时觉大臣意歉,有不足色。因密语:'能易之乎?'大臣者但知廷珪为贵,而不知有超也。既得易,辄欣然。及宴罢,骑从出内门去,将分道,君谟于马上始乃长揖曰:'还知廷珪是李超儿否?'……"[①]

虽说比不上李超制墨,但李廷珪的墨品在当代已冠绝一时。依李孝美的《墨谱法式》:

其(李廷珪墨)丰肌腻理,光泽如漆……非法之至精,曷能臻于此哉?![②]

至于李廷珪制墨之所以如此精致,实因其制法特殊:

牛角胎三两,洗净细锉。以水一斗浸七日,皂角三挺煮一日,澄取清汁三斤。入栀子仁、黄蘗、秦皮、苏木各一两,白檀半两,酸榴皮一枚,再浸三日。入锅煮三五沸,取汁一斤,入鱼胶二两半,浸一宿,重汤熬熟,入碌矾末半钱,同滤过,和煤一斤。

又曰:

同前,药汁一斤入减胶三两,浸一宿,重汤煮化令熟,绵滤,和煤一斤,乘热搜匀。[③]

由于李廷珪制墨考究,因此中主保大年间,已以墨务官的身份,专司歙州贡墨。陆友曾见过如此款印的墨品:

---

① 陆友,《墨史》,页659。
② 李孝美,《墨谱法式》,卷中,页637。
③ 同上书,卷下,页645、646。



> 友平生凡五见廷珪墨。其一见之于京师杨好谦家。面作柳枝瘦龙,上印一小"香"字。幕曰"徽州李廷珪墨"……其一见之于黄可玉清权斋,云是其外家宣和进士陈篆所藏。其一唐子真得于赵氏姑脂泽中,铭曰:"保大元年歙州进。墨务官臣李廷珪造。"后截留"保大"二字,易帖于庄肃幼恭。其一半挺见之于鉴书博士柯敬仲家,铭曰:"保大元年正月七日奉旨造。"幕曰:"弘文馆供奉库。"左行书云:"墨务官臣廷珪。"右行书云:"墨务官臣廷宽。"其一见之于洛阳赵颜子孙许。面作特龙。幕曰:"保大九年奉敕造。长春殿供御龙印香煤……"①

可知李廷珪墨在中主时已为皇室贡品,其珍贵可知。李廷珪墨品质精良,而且可以当药用,但可惜南唐亡国后,北宋官、私藏家不知宝重,有的竟然用以漆门,致使宣和末年时,"黄金可得,而李氏之墨不可得"。依陆友《墨史》:

> 王彦若云:"赵韩王从太祖至洛行宫,见架间一箧,取视之,皆李氏父子所制墨也。因尽以赐王。后王之子妇蓐中血晕,危甚。医求古墨为药,因取一枚投烈火中,研末酒服,即愈。诸子欲各备产乳之用,乃尽取墨,锻而分之。自是李氏墨世益少得"。邵公济云:"太祖下南唐,所得廷珪父子墨,同俘获物付主藏吏籍收,不以为贵也。后有司更作相国寺门楼,诏用黑漆,取墨于主藏,车载以给,皆廷珪父子之墨。至宣和年,黄金可得,李氏之墨不可得。"……

> 吾家太史云:"国初平江南时,廷珪墨连载数艘,输入内库。太宗赐近臣秘阁帖皆用此墨。其后建玉清昭应宫,至用以供漆饰。"②

又由于李廷珪墨的特色在于"不为文理,质如金石",不求外观之雕饰,而质地极为细致坚硬,因此北宋的制墨名家潘谷对于李氏墨极为倾倒。陈师道的《后山谈丛》

① 陆友,《墨史》,卷上,页661。最后一件陆友疑为赝品。

② 同上书,页660—661。又见丁传靖,《宋人轶事汇编》,册上,卷4,页124。

中，有一段记载，明言此事：

> 秦少游有李廷珪墨半锭，不为文理，质如金石。潘谷见之而拜曰："真李氏故物也，我生再见矣……"①

李廷珪制墨之法到北宋时似已失传。根据陈师道的说法，潘谷制墨采用新法，秘诀是："和墨用麝，欲其香也"；是以"潘谷之墨香澈肌骨，磨研至尽而香不衰……"，这是潘墨的好处；但是，"潘墨虽美，而中疏尔"。② 而李氏墨则质密坚实。关于这点，清代李调元曾引吴任臣在《十国春秋》中的一段轶事：

> ……及廷珪墨，为文房三宝，当其时有贵族尝误遗廷珪墨一丸于池中，疑为水所坏，因不复取。既逾月，临池饮。偶坠金器，乃令善泅者下取之，并所得遗墨，光色不变，表里若新。缘是，世多知宝藏云。③

由以上资料可知，李廷珪墨的品质之高以及它在北宋末年时已被目为稀世之珍的事实。北宋学者如蔡襄、苏轼、黄庭坚、秦观（1049—1100）等人对李墨痴爱的程度，俱见于宋元学者有关墨的论著中，在此不拟细论。目前在台北故宫博物院，有一锭乾隆旧藏的李廷珪墨，乾隆皇帝（1711—1799）还特别为它作了一篇《墨云室记并李廷珪古墨歌》（1761）④。据蔡玫芬的研究，认为可能是宋人所制，而后人臆传为李氏所作。⑤

与李廷珪墨齐名的是澄心堂纸。澄心堂到底何时所建？位于哪里？有何功能？有下列二种说法：第一种根据陈师道（1053—1101）的《后山谈丛》，以为它是烈祖还当节度使时便有的："澄心堂，南唐烈祖节度金陵之晏居也。世以为元宗书殿，误矣。赵

---

① 陈师道，《后山谈丛》，卷1，页69；《后山集》，卷18，页692—693。

② 同上。

③ 见吴任臣，《十国春秋》，册2，卷32，页2b。又见李调元，《全五代诗》，卷36，页576。

④ 见台北故宫博物院编，《秘殿珠林石渠宝笈三编·石渠宝笈（三）》，页1255。

⑤ 参见蔡玫芬，《墨云室里的李廷珪墨》。该文对李廷珪墨的制法及流传，给予相当详细的介绍。



内翰彦若家有《澄心堂书目》,才三千余卷,有'建业文房之印'……"[①]换句话说,澄心堂是烈祖图书收藏处之一。据说后主也曾将澄心堂作为储放书法名迹之处。如前所述,后主曾把唐代书家贺知章临摹的王羲之《十七帖》摹刻上石,放在澄心堂中。[②] 第二种,根据郑文宝(953—1013)的《江表志》,以为澄心堂是后主时所建。它的位置在清晖殿的后面,二座建筑都在南唐皇宫内苑(即北苑)。南唐末年,澄心堂并一度取代秘书院,成为后主政令所出之地。据郑文宝的《江表志》:

> 北苑水心西有清晖殿,学士事太子太傅徐辽,太子太保文安郡公徐游。别置一院于后,谓之澄心堂。临汝侄元楀、元机、元榆、元枢为员外郎及秘书。秘书院皆同散地。用兵之际,降御札移易兵士,密院不知。皇甫继勋伏诛之后,夜出万人斫寨招讨,分兵署事不知何往,皆出于澄心堂。承直宣命者,谓之澄心堂承旨。政出多门,皆仿此也。[③]

据此可知澄心堂在清晖殿后面。又据李焘所记:"清晖殿在后苑中……"[④]二者都在北苑中。北苑便是内苑,在南唐皇宫的北面,应也在今南京城内,而非在城外。[⑤]

又,陆游的《南唐书》中也说:"……又置澄心堂于内苑,引能文士及徐元机、元榆、元枢兄弟居其间,中旨由之而出。"[⑥]可知澄心堂的重要性:它应是后主政令权威的表征,有如烈祖的德昌宫和宋徽宗的宣和殿一般。要到澄心堂必经飞虹桥。据北宋中期释文莹《玉壶清话》所记:"徐常侍铉仕江南日,当值澄心堂。每襆被入直。至飞虹桥,

---

① 陈师道,《后山谈丛》,卷2,页72。类似记载:"建业文房,南唐烈祖节度金陵之别室也。赵元考家有《建业文房书目》,才三千余卷,有'金陵图书院'印焉。"又见于他的《后山集》,卷19,页696。任爽,《南唐史》,页45、46亦采此说。

② 黄伯思,《东观余论》,卷下,页356,《跋〈十七帖〉后》。

③ 郑文宝,《江表志》,页3、144。

④ 李焘,《续资治通鉴长编》,页218。

⑤ 邹劲风,《南唐历史与文化》,页13,但其图上之北苑却在城外北方,或是误标。参见郑文宝,《江表志》,页142—144;陆游,《南唐书》,卷3,页18。

⑥ 陆游,《南唐书》,卷3,页18。

马留不进……”[1]澄心堂的遗址，据夏承焘引清人考证，认为：“建业澄心堂，即今内桥中兵马司遗址也。”[2]

那么澄心堂纸又是怎么一回事呢？依南宋程大昌（1123—1195）在《演繁露》中，专列《澄心堂纸》一则：

> 江南李后主造澄心堂纸，前辈甚贵重之。江南平后六十年，其纸犹有存者。欧公尝得之，以二轴赠梅圣俞。梅诗铺叙其由而谢之曰：“江南李氏有国日，百金不许市一枚；当时国破何所有，帑藏空竭生莓苔。但有图书及此纸，弃置大屋墙角堆。幅狭不堪作诏命，聊备粗使供鸾台。”用梅诗以想其制，必是纸制大佳而幅度低狭，不能与麻纸相及，故曰：“幅狭不堪作诏命也。”一纸已值百钱，亦已珍矣。[3]

又据夏承焘引王直方（1069—1109）的《诗话》：“江南澄心堂纸乃李后主所制……”；及潘永因，《宋稗类钞》：“建业澄心堂……李后主时制，纸极光润滑腻，往往书画多藉之”。[4]

可知澄心堂纸的纸幅较一般麻纸低狭，但质地细致光滑，多为书画用纸。然而澄心堂纸似乎不应该是在澄心堂制造的，因为像澄心堂那么重要的政令中心，怎么可能作为造纸的工厂？依笔者浅见，澄心堂纸很可能是在他地制造，再送藏澄心堂的。依前引陈师道的记载，中主时已在扬州设立造纸的机构，并从四川特别请来专门造纸的工人，而造纸的地方则是辖下的六合地区。[5] 又据《维扬志》：“（南唐）于扬州置纸务，命守臣时贡，时六合正属扬州故也。”[6]但中主中兴、交泰元年（958）以后，南唐因为战

---

① 释文莹，《玉壶清话》，卷10，页14a。

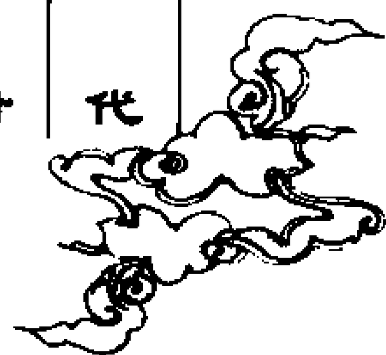
② 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页11引［清］潘永因，《宋稗类钞》。另外，清仁宗（1760—1820）时，也曾在北京绮春园中建一澄心堂，并为它作了一篇《澄心堂记》（1816），参见台北故宫博物院编，《秘殿珠林石渠宝笈三编·石渠宝笈（八）》，页4080—4082。

③ 程大昌，《演繁露》，页141。又见夏承焘，《南唐二主年谱》，页11所引。

④ 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页11所引。

⑤ 见陈师道，《后山谈丛》，卷1，页69。

⑥ 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页11所引。



败而将包括扬州在内的江北十四州全数割予后周。因此，后主时期的纸务与扬州已全然没有关系。它很可能是设在六合地区。据传后主特别喜欢当时的"玉屑笺"，依宋代高晦叟的《珍席放谈》：

> 江南李后主善词章、能书画，皆臻妙绝。是时纸笔之类，亦极精致。世传尤好玉屑笺，于蜀主求笺匠造之。惟六合水最宜于用，即其地制作。今本土所出麻纸，无异玉屑，盖所造遗范也。[①]

是否这类"玉屑笺"便是澄心堂纸的一种？是不是因为在六合制造的这类"玉屑笺"由于质地精致，适于书画之用，因而入贡皇室，并因珍藏于澄心堂而以堂为名，以显其贵？换句话说，澄心堂纸很可能并不是在澄心堂制造，而是因为藏于澄心堂而得其名的。这是作者个人的推测。总之，不论事实为何，南唐亡国之后，大批澄心堂纸流散出来，但它也如李廷珪墨一般，当初并未得到北宋官方充分宝爱。另外，又如后主点取举人所用的榜纸，"一张可长二丈、阔二丈，厚如缯帛数重"，在北宋初年"坏楼之上犹存千数幅"，也未受到重视。[②] 到北宋中、晚期的士大夫如刘攽（1023—1089）、欧阳修、梅尧臣和苏轼等人才以澄心堂纸为稀世之珍。据夏承焘所引王直方的《诗话》：

> 澄心堂纸乃江南李后主所制。国初亦不甚以为贵。自刘贡甫（攽）始为题咏，又邀诸公赋之，然后世争贵重。[③]

又据刘敞（1019—1068）的《公是集》：

> 当时百金售一幅，澄心堂中千万轴；

① 高晦叟，《珍席放谈》，卷下，页 544。

② 见苏易简，《文房四谱》，页 43。

③ 见夏承焘，《南唐二主年谱》，页 11 所引。

后人闻此哪复得？就使得之当不识。[①]

梅尧臣也有两首诗谈澄心堂纸的珍贵，一见于前面程大昌的《演繁露》，另一首：

李主用以藏秘府，外人取次不得窥；城破犹存数千幅，致入百朝谁谓奇？漫堆闲屋任尘土，七十年来人不知。[②]

梅尧臣并曾将纸样送到歙州试图仿制，但未获成功。[③] 此外，苏轼也说到澄心堂纸为当时士大夫珍爱的情形："诗老囊空一不留，一番曾作百金收……"[④]然则事实上澄心堂纸并不是有史以来质地最精致的纸。根据与苏轼同时代的陈师道所见，唐末的杨行密（852—905）时代已有好纸，其品质超过了其后的澄心堂纸：

余于丹徒高氏见杨行密节度使淮南补将校牒纸，光洁如玉，肤如卵膜。今士大夫所有澄心堂纸不逮也。[⑤]

只可惜杨吴时代的佳纸已经不可再得，当时士大夫在极尽其能之下，所能得到最好的就是澄心堂纸了。[⑥] 清代梁章钜（1775—1849）曾收两件作于澄心堂纸上的书画，他并认为澄心堂纸颜色不必为白：

余家藏李龙眠（公麟）白描《罗汉卷》。文二水跋，以为是澄心堂纸。其坚白异于他纸。又藏李后主《行书册》。则纸质稍厚，色又微黄，疑当时纸色不必一

---

① 刘敞，《公是集》，卷17，页543。
② 梅尧臣，《宛陵集》，卷7，页199。又见程大昌，《演繁露》，页141。
③ 参见周容，《漫谈澄心堂纸》，页124。
④ 见苏轼，《东坡全集》，册1107，页258。
⑤ 陈师道，《后山谈丛》，卷2，页72，第56条；《后山集》，卷19，页696。
⑥ 参见石谷风，《谈宋代以前的造纸术》，页33。





图 3-19　蔡襄(1012—1067),《尺牍》,1063 年,纸本墨书,台北故宫博物院。

律。必谓澄心堂纸白色者,无据也。[①]

在清代可见的澄心堂纸还有米友仁(1074—1153/1086—1165)所作的《云山墨戏图卷》。[②] 在此最值得注意的是今藏台北故宫,有一开北宋蔡襄所写的尺牍册页,其中所记的是他想找人仿制澄心堂纸的情形:

澄心堂纸一幅,阔狭厚薄坚实皆类此乃佳。工者不愿为。又恐不能为之。试与厚直,莫得之。见其楮细,似可作也。便人只求百幅。癸卯(1063)重阳日。襄

① 梁章钜,《浪迹丛谈》,册上,页 201—202。

② 见台北故宫博物院编,《秘殿珠林石渠宝笈续编·石渠宝笈(二)》,页 949—950。

书。(图 3-19)[①]

至于蔡襄信中所指的“类此”的澄心堂纸,是否便是现在册页本幅的纸?还是当时另有所附?如果是前者,那么此幅更弥足珍贵。但也可能是另幅而今已不存。总之由于证据不足,因此难以论断。此外,还有两件作品也是写在澄心堂纸上,那便是宋徽宗所作的《牡丹诗》和《怪石诗》等两开册页,这二者也都在台北故宫收藏。[②]

除了重视造纸之外,南唐对于制砚也十分考究。南唐皇室用砚多取自歙州,当时并设有砚务官,官阶九品,月给俸廪:

南唐李氏于歙州置砚务官,岁为官造砚有数。其砚四方而平浅者,南唐官研也,往往镂边,极工巧。[③]

可知一般南唐皇室用砚的特色是:石材精良,形制“四方平浅”而“往往镂边”,造型简单大方,做工精致。后主所用的砚更为讲究,其中比较有名的是:“红丝砚”、“灵璧石砚”、“青石砚”、“龙尾砚”和“宝石研山”。[④] 以下笔者谨就史料所见,略论后主所用几种石砚的相关问题。首先关于红丝砚。红丝砚产于山东青州,唐代已开采。这种石砚的纹理红黄相参,极为优美(图 3-20),北宋的苏易简列之为砚中第一品。宋代相关的记载至少有以下数则:

红丝石:红黄相参不甚深。理黄者丝红。理红者丝黄。其纹匀彻。石工苏怀

---

① 台北故宫博物院编纂委员会编,《故宫书画录》,册 1,卷 3,页 150、151;上有项元汴(1525—1590)收藏印。陈继儒(1558—1639)曾在项元汴家中见过。见其《太平清话》:“予于项氏见蔡居谟手迹一卷。其前后二柬即《停云馆》刊,索澄心堂纸帖也。”见孙岳颁,《御定佩文斋书画谱》,册 823,页 225 转录。

② 这二件作品都收于《宋代墨宝》一册中,参见台北故宫博物院编纂委员会编,《故宫书画录》,册 1,卷 3,页 175—176。其中未言二者是写在澄心堂纸上,但书画录所根据的《石渠宝笈续编》则明载之,参见该书,册 2,页 1095。

③ 见陆友,《研北杂志》,卷下,页 597。又,夏承焘,《南唐二主年谱》,页 10 所引宋人《渑水燕谈》,内容与此稍异。

④ 参见夏承焘,《南唐二主年谱》,页 10—11。





图 3-20
云龙纹红丝砚，
宋代，私人收藏。

玉言："州西四十里，山盘折而上，五百余步有洞……洞口绝壁有镌字，唐中和年采石所记。"苏工得石四五寸，旋加磨治，文华致，声清越，墨膏浮泛，蒸濡如露，异于他石……①

唐彦猷以红丝石为天下第一石，有脂脉，助墨光。②

① 见高似孙，《砚笺》，卷 3，页 117—118。又，有关红丝石其红黄相参质理之记载，又见无名氏，《砚谱》，页 91。另外，米芾，《砚史》，亦有专题介绍红丝石，参见页 70。

② 同上，引蔡君谟语。又，清高宗珍藏红丝砚多方，参见于敏中、梁国治等奉敕编，《钦定西清砚谱》，卷 20，页 535—536；卷 23，页 575—577。

苏易简(957—995)作《文房四谱》,谱言四宝砚为首。笔墨兼纸皆可随时收索。可与终身俱者,唯砚而已。谱中载四十余品,以青州红丝石为一,斧柯山第二,龙尾石第三,余皆在中下……[①]

由上可知红丝砚之名贵。至于灵璧石,也为质地极佳的石材,据南宋赵希鹄(活动于13世纪前半)的《洞天清录》:

灵璧石出绛州灵璧县。其石不在山谷。深山之中掘之乃见。色如漆,有细白纹,如玉。然不起峰,亦无岩岫。佳者如菡萏,或如卧牛,如蟠螭。扣之,声清越如金玉。以利刀刮之,略不动。此石能收香,斋阁中有之,则香云终日盘旋不散。不取其有峰也。伪者多以太湖石染色为之。盖太湖石亦微有声,亦有白脉,然以利刀刮之则成屑。[②]

灵璧石以其质坚声脆而为历代文人所喜爱,常取以为书斋雅玩,明代画家并常以之入画。[③]

至于青石砚,也产在山东青州。唐代也已开采,柳公权论砚便以青州石为第一。[④]米芾认为青州石"色类歙,理皆不及。发墨不乏,有瓦砾之象"[⑤]。然而有的青州石有粗纹如罗,近似歙砚,也着墨不发。[⑥] 可见同是青州石砚,也有品质高下之别。至于世所传称后主拥有的一方青石砚很可能也是青州石砚。[⑦] 而后主的这方青石砚却充满

---

① 无名氏,《砚谱》,页92。

② 赵希鹄,《洞天清录》,页16。

③ 中国艺术家特别爱好奇石,且多各种艺术创作,参见 John Hay, *Kernels of Energy, Bones of Earth—The Rock in Chinese Art*。

④ 见苏易简,《文房四谱》,卷3,页30。

⑤ 米芾,《砚史》,页69;又见高似孙,《砚笺》,卷3,页118。

⑥ 见米芾,《砚史》,页70。

⑦ 出产青石砚的地区,除了青州以外,还有庐州,参见米芾,《砚史》,页69。



了神秘色彩：

> 李后主得青石砚。墨池中有黄石如弹丸。水常满，终日用之不耗。每以自随。后归朝，陶谷见而异之。砚大不可持，乃取石弹丸去。后主拽其手，振臂就取。后主请以宝玩为谢。陶不许。后主曰："唯此砚能生水，他砚皆不可用。"陶试数十砚，水皆不生。后主索之良苦。陶不能奈，曰："要当碎之。"石破，中有小鱼跳地上即死。自是，砚无复润泽。[①]

以上记载虽明显地将后主的"青石砚"予以神秘化，但由此可以反映出事实的核心，那便是：此砚由于质地润泽能发墨，而最为后主所宝爱。又由于陶谷识货而强夺不得，由妒恨而加以破坏。

在后主所用名砚中，其龙尾石砚最为世所传称，并誉为"天下之冠"。[②] 所谓龙尾石产于歙州婺源县，砚色黑，多产于水中，故而质地温润坚密，扣之声清若玉，极为南唐皇室所珍爱。据传中主时还因此而特别擢拔砚工李少微为砚官。关于龙尾石的大概情形可从以下数则记载中得知。据苏易简的《文房四谱》：

> 今歙州之山有石，俗谓之龙尾石。匠制之，其砚色黑，亚于端。若得其石心，则巧匠就而琢之。贮水之处圆转如涡旋，可爱矣。[③]

> 龙尾山亦名罗纹山，下名芙蓉溪，石坑最多，延蔓百余里，取之不绝。[④]

> 龙尾石多产于水中，故极温润。性本坚密，扣之其声清越，婉若玉振，与他石

---

① 无名氏，《砚谱》，页94；事又见高似孙，《砚笺》，页118。
② 见无名氏，《砚谱》，页91。又见无名氏，《歙砚说》，页79。又见高似孙，《砚笺》，卷2，页110。
③ 苏易简，《文房四谱》，卷3，页31。
④ 无名氏，《歙砚说》，页79。又见高似孙，《砚笺》，卷2，页109。

不同。色多苍黑，亦有青碧者。采人日增，石亦渐少……[1]

龙尾山在婺源东南。开元中猎人叶氏逐兽至长城，见叠石莹洁，携归刊成砚。温润过端溪。持献令，令访匠，琢为砚。南唐元宗时歙守献砚、荐工，李少微擢砚官。[2]

至于中主时支持龙尾石的开采，部分原因是由于当时端溪石已开采过度，是以转而开发龙尾石为砚材。这一点赵希鹄在《洞天清录》中已说得很明白。[3] 总之，龙尾砚由于质细工精，因此不但深受南唐中主和后主的喜爱，也成为北宋文人欣赏和歌咏的对象，如苏轼就曾数度为诗作铭，予以赞美。[4]

至于后主的"宝石研山"则得以幸存到北宋末年；并且历经米芾、苏恭绰的收藏，后来进入徽宗的宣和内府。关于此事，蔡绦（活动于11世纪末至12世纪初）的《铁围山丛谈》有清楚的记载：

江南李氏宝一研山，径长才逾咫尺，前耸三十六峰，皆大犹手指。左右则引两阜陂陀而中凿为砚。及江南国破，研山因流转数士人家，为米元章得。后米老之归丹阳也，念将卜宅，久弗就，而苏仲恭学士之弟者，才翁孙也，号称好事。有甘露寺下并江一古宅，多群木，盖唐、晋人所居。时米老欲得宅，而苏觊得砚，于是……苏米竟相易……研山藏苏氏未几，索入九禁。时坡公亦曾作一研山。米老则有二……视江南所宝，流亚尔。[5]

---

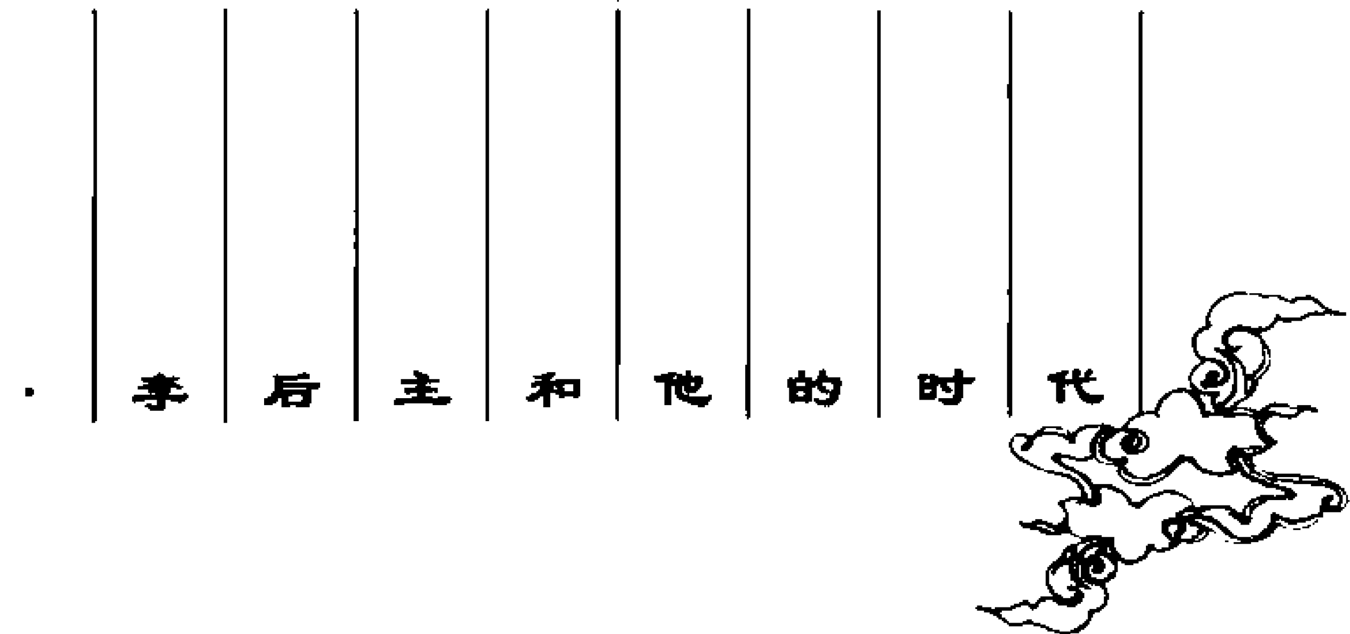
① 无名氏，《歙砚说》，页80

② 见高似孙，《砚笺》，卷2，页108。此文系转载自〔北宋〕唐积，《歙州砚谱》，页73。蔡说已补上。

③ 参见赵希鹄，《洞天清录》，页10—11。但蔡玫芬认为此说可议：因南唐领域，不包括广东端州，而歙州在其辖内，故便于开采。到南宋赵希鹄时歙石已不开采，故倍珍之。

④ 参见高似孙，《砚笺》，卷2，页114—115。

⑤ 见蔡绦，《铁围山丛谈》，卷6，页614。又，此砚在元代初年入藏于台州戴觉民家。见周密，《云烟过眼录》，页157。



又由上文可知仿效后主的“宝石研山”在当时不止一方,至少米芾有二方,而苏轼也有一方。由此也可见后主的艺术品味在北宋末年的士大夫圈中具有多大的影响力。而后主的这方“宝石研山”在元初曾流入台州戴氏收藏,周密(1232—1298)曾见过[①],入清则曾藏于朱彝尊(1629—1709)手中,王士祯(1634—1711)曾见过[②]。米芾虽曾得后主的“宝石研山”,但他的《砚史》中却未曾有任何记载。清高宗(1736—1795)在《钦定西清砚谱》中登录了他所收藏的历代名砚二百方,但其中却无南唐旧砚。南唐旧砚已为稀世之珍,世甚少见。据闻南京博物院藏有一方。[③] 此外,日本书法家青山杉雨等编《古名砚》中曾收李鸿章(1823—1901)旧藏南唐官砚一方。该砚曾经欧阳修和铁保(1752—1824)收藏过,并有欧阳修作于皇祐三年(1051)及翁方纲(1733—1818)作于乾隆五十八年(1793)的两段题记(图3-21),分别为:

> 此一砚用之二十年矣。当南唐有国时,于歙州造研务,选工之善者,命以九品之服,月有俸廪之给,号砚务官,岁为官造研有数。其砚四方而平浅者官砚也。其石尤精,制作亦不类今工之侈窳。此砚得自今王舍人原叔。原叔家不知为佳研也。儿子辈弃置之。予初得之,亦不知为南唐物也。有江南人年老者见之,凄然曰:“此故国之物也。”因具道其所以然。遂始宝惜之。其贬夷陵也,折其一角。皇祐三年辛卯,龙图阁直学士欧阳修记。

> 南唐官研。皇祐三年欧阳文忠手记。
> 乾隆五十八年翁方纲为冶亭(铁保)侍郎题[④]

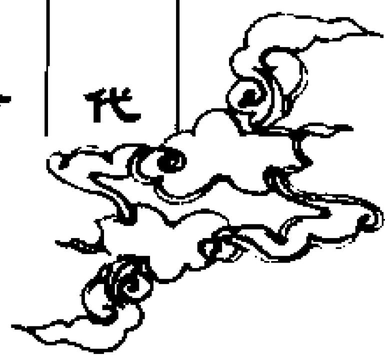
此外,与南唐砚有关的,还有一件金铜蟾蜍砚滴。根据陆友的《研北杂志》:

---

① 见周密,《志雅堂杂钞》,卷上,页163。
② 见刘承幹,《南唐书补注》,卷3,页26b;又见夏承焘,《南唐二主年谱》,页10。
③ 据杭州中国书画学院任道斌教授告知,今南京博物院藏有南唐砚一方,且待他日前往探究。
④ 见青山杉雨等编,《古名砚》,图16—17及解说。此项资料承蔡玫芬教授赐告,谨此致谢。



图 3-21
南唐官砚，上左：龙尾黑石，
上右：欧阳修题记（1051），
下：翁方纲题记（1793）。



李仲芳家有南唐金铜蟾蜍砚滴，厚重奇古，磨灭处金色愈明，非世鎏金比也。腹下有篆铭云："舍月窟，伏棐几，为我用，贮清泚。端溪石，澄心纸，陈玄氏，毛锥子，同列无哗听驱使。微吾润泽乌用汝？"①

不知这件精致的作品而今安在？

本文所论仅有关后主一人之艺术活动而已。虽以管窥豹，得其一斑，然其璀璨已足令人目眩。其中最值得注意的是后主的"金错刀"、"颤笔法"、"三绝"美学观、文房四宝和生活情趣等方面所展现的高雅品味以及它们对北宋皇室和士大夫阶层的艺术活动所造成普遍而深入的影响。特别重要的是，他之以书法入画，及集诗、书、画三艺为一体的"三绝"美学观，经北宋士大夫画家提倡后，主导了后代文人画创作的方向。正如王国维(1877—1927)所指出的，后主在词的发展史上具有划时代的重要性："词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词……"②同样的，就美术史而言，也是如此：后主在书、画和工艺品方面所展现的高雅品味与美学观主导了宋代之后的文人艺术。因此他可算是中国近世文人艺术的导航者。可惜天才远逝，令人惆怅不已。而更悲哀的实为南唐皇室所收藏的文物在历经岁月摧残、战乱破坏与人为损伤之后，几已流散殆尽，杳不可得，虽有幸存者，不过少数几件而已。虽然传世还有一些传为董源、巨然、卫贤、顾闳中、王齐翰、周文矩及徐熙等人的绘画，但是那些作品的真伪仍待析辨。这些问题另于《南唐绘画特色与相关问题的探讨》一章中论述。

---

① 陆友，《研北杂志》，卷下，页599；又见陈鸿墀，《全唐文纪事》，卷91，页321—322。又，南唐也曾在句容县铸造铜器，虽其形制可爱但品质不及古物，参见赵希鹄，《洞天清录》，页13，《句容器》。

② 见王国维，《人间词话》，页5930。

附录二:李后主书迹著录简表

编号	作品	文献	收藏
1	行书 22 件;正书二件	《宣和书谱》(中国书画全书,以下简称书画全书,2:34) 《佩文斋书画谱》四库 823:141	宋徽宗
2	楷书题徐铉,《五柳先生传》:"送勤政东院收籍"等字	岳珂,《宝真斋法书赞》(书画全书 2:230)	
3	德庆堂榜题石刻大字	陆游,《入蜀记》(四库 460:885)	金陵清凉寺,明代仍存
4	题报慈道场	陈彭年,《江南别录》(四库 464:161)	金陵钟山
5	祈雨文:"尚垂龙润之祥……"	陶谷,《清异录》(四库 1047:840)	
6	金字《心经》	王铚,《默记》(四库 1038:342); 《宣和书谱》:34	宫人乔氏藏,太平兴国初年,捐赠汴京相国寺
7	《颂经回向词》	《宋中兴馆阁储藏》,(《佩文斋书画谱》,四库 823:179)	南宋皇室收藏
8	《发愿文》	同上	同上
9	《招贤诗》	同上	同上
10	《诗词》	同上	同上
11	小楷《心经》	丰坊,《书诀》(书画全书 3:848)	
12	《智藏禅师真赞》	同上; 《宣和书谱》:34	
13	《七佛戒经》	陈鹄,《耆旧续闻》(四库 1039:599—160)	南宋王克正→陈君懋



续　表

编号	作品	文献	收藏
14	疏祷文 作于金陵城破(975)之前	张邦基,《墨庄漫录》(四库 864:65)	
15	玉笥观牒文 作于 974 左右	袁桷,《清容居士集》(四库 1203:618); 夏承焘,《年谱》:68	
16	道院碑	周密,《云烟过眼录》(书画全书 2:136); 张丑,《清河书画舫》(书画全书 4:134)	元代赵与懃
17	改表章	黄庭坚,《山谷集》(四库 1113:300)	
18	与徐铉书	同上	
19	跋徐铉,《质论》	黄伯思,《东观余论》(四库 850:379)	
20	《蚌帖》	董逌,《广川书跋》(书画全书 1:808)	
21	《归命帖》	周密,《云烟过眼录》:136 张丑,《清河书画舫》2:41b—42a	同 16 张丑
22	《乞潘慎修掌记室手表》,约作于 977	王铚,《四六话》(四库 1478:957)	宋代豫章潘兴嗣
23	杂书二本: 《书李白诗数章》; 《临江仙》:樱桃落尽……	同 13; 夏承焘,《年谱》:75; 刘承幹,《补注》3:24b	同 13; 董其昌曾见其《书太白诗》
24	题《金楼子》,评梁元帝、王粲焚书之不当	袁褧,《枫窗小牍》上:216 夏承焘,《年谱》:78	
25	书宫人庆奴扇:"风情渐老……"	邵博,《闻见后录》(四库 1039:297)	
26	与金陵宫人书:"此中日夕只以眼泪洗面……"	王铚,《默记》:354	北宋韩玉汝
27	《续羊欣,〈笔阵图〉》石刻	高士奇,《天禄识余》:58; 夏承焘,《年谱》:6 引	陕西
28	书卫贤,《春江钓叟》图后:《渔父词》二首	郭若虚,《图画见闻志》(画史丛书 1:176—7)	

续　表

编号	作品	文献	收藏
29	跋汤子升,《轩辕铸镜图》	周密,《云烟过眼录》:145	元代郭天锡
30	题周文矩,《诗意图》:“……独凭绣床慵不语……”	孙凤,《孙氏书画钞》(书画全书 3:889)	
31	题周文矩,《倦绣诗意图》:“辽阳春尽无消息……”	文嘉,《钤山堂书画记》(书画全书 3:832)	
32	题字花押于卢楞伽画《罗汉十六》	张丑,《清河书画舫》(书画全书 4:195)	
33	题怀素,《草书千文》	黄伯思,《东观余论》(书画全书 1:879);曾敏行,《独醒杂志》(四库 1039:559)	北宋董逌→董棻→南宋高宗……→辽宁省博物馆(?)
34	残件:《合中集》,第九十一卷画目	邵博,《闻见后录》(四库 1039:348)	北宋邵安简藏、李公麟跋→南宋邵博藏
35	《行书册》	梁章矩,《浪迹丛谈》上:201—202	
36	诗文刻帖	《群玉堂帖》,卷 9 容庚,《丛帖目》,1:141	
37	题韩幹,《照夜白》:“韩幹画照夜白”	Wen C. Fong, *Beyond Representation* (1992), Pl. 1	纽约大都会美术馆
38	行书五言《西方诗》刻帖	《汝帖》,卷 12 容庚,《丛帖目》1:116	台北市孔庙→故宫博物院
39	题赵幹,《江行初雪》:“江行初雪画院学生赵幹状”	《故宫书画录》2:17	台北故宫博物院
40	行草书:“入其国,其教可知也,其为人也”	下中弥三郎等编,《书道全集》(1956) 10:32,插图 48	



附录三:南唐皇室收藏书画著录简表

一、书法:

编号	品名	著录	收藏
1	褚遂良临,《黄庭经》	王恽,《书画目录》(书画全书 2:954)	升元三年(939)装褙
2	孙过庭,草书《千字文》	徐邦达,《古书画伪讹考辨》,卷上,页 82—84	帖前后有"建业文房"印,为伪作
3	张旭,《春草》三帖	岳珂,《宝真斋法书赞》(书画全书 2:202)	南唐升元旧藏
4	张旭,《千字文》	米芾,《书史》(四库:813:36)	刁约藏。"建业文房"印,为伪作。
5	怀素,《自叙帖》	朱存理,《铁网珊瑚》(中国书画全书 3:482—3); 《故宫书画录》1:29	升元四年(940)王绍颜题记,又有"建业文房"印;台北故宫
6	怀素,《草书千文》	曾敏行,《独醒杂志》(四库 1039:559)	北宋董逌→南宋高宗→……辽宁省博物馆(?)
7	怀素(藏真)书	黄伯思,《东观余论》(四库 850:363)	
8	李阳冰墨迹,篆《侍御帖》	同 1,页 955	上有李后主"合同印"
9	柳公权,《阴符经》	米芾,《书史》(四库 813:45)	米芾→马玘
10	唐摹王羲之《十七帖》	米芾,《书史》(四库全书 813:47)	上有李重光,"清辉"二字小印→丁晋公→唐坰
11	唐摹《千文》	周密,《云烟过眼录》(书画全书 2:143)	郭佑之(天锡)藏,有南唐椒阁锦首
12	徐铉篆,《五柳传》帖	岳珂,前引书,页 230	末有李后主小楷书:"送勤政东院收籍"

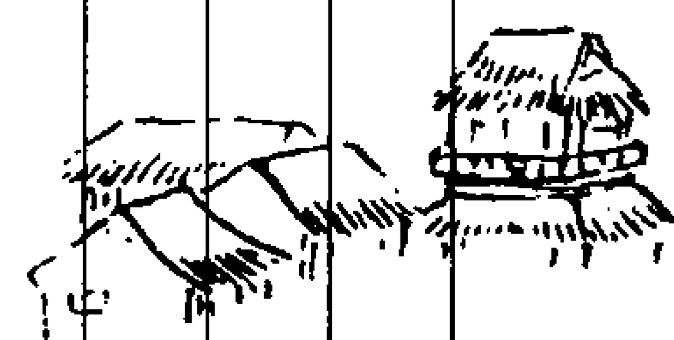
二、绘画：

编号	品名	著录	收藏
1	展子虔,《朔方行》	米芾,《画史》:193 汪砢玉,《珊瑚网》(书画全书5:1200)	南唐皇室→北宋李公麟藏
2	阎立本,《萧翼赚兰亭》	桑世昌,《兰亭考》(书画全书2:583—4)	李后主旧藏
3	王维,《雪溪图》	张照等,《石渠宝笈初编》(四库全书825:42:581)	钤"内合同"印,南唐皇室→宋徽宗→清皇室
4	韩幹,《照夜白》	汪砢玉,《珊瑚网》(书画全书5:1209)	(传)李后主题"韩幹画照夜白"及花押并"内殿图书"印;纽约,大都会美术馆藏
5	唐画《苏氏种瓜图》	米芾,《画史》:189	李后主"内合同"印,"集贤殿"印
6	李后主,《戏猿》	周密,《云烟过眼录》:154; 汪砢玉,《珊瑚网》:1209	有"建业文房"印,南宋经贾似道、谢堂、起翁等人藏过。赵孟頫于燕京见过
7	徐熙,《鸡竹图》	李荐,《德隅堂画品》(书画全书1:991)	有"集贤院"印
8	王齐翰,《勘书图》	汪砢玉,《珊瑚网》:1209	有"建业文房"印;明代松江曹泾杨氏藏→南京大学
9	赵幹,《江行初雪》	《故宫书画录》2:17	(传)李后主题:"江行初雪画院学生赵幹状"→台北故宫
10	韩滉,《人骑图》 (韩幹,《牧马图》)	徐邦达,《古书画伪讹考辨》上:154; 《故宫书画录》4:6:181	有"集贤院御书印";宣和内府→台北故宫

续 表

编号	品名	著录	收藏
11	韩滉,《文会图》	徐邦达,《古书画伪讹考辨》上:151	"集贤院御画印";宣和内府→北京故宫
12	黄筌、黄居宷,《秋山图》	郭若虚,《图画见闻志》(画史丛书1:6:83)	孟昶送李后主之物,有南唐印记
13—24	黄筌等十三人作,《花竹禽鸟》十二幅	同上	同上

——本文原载于《"国立"台湾大学美术史研究集刊》,6期(1999年3月),页71—130;其后又于2003年秋至2004年春增补修订而成。



第四章

南唐三主与佛教信仰



佛教于西汉(207—209 B. C.)末年、东汉(A. D. 14—220)初年之间传入中国,经魏晋南北朝(220—581)、隋(581—618)、唐(618—907)到五代(907—960)之际,几达千年。其发展由萌芽而繁盛:五家十宗,高僧辈出,经典浩繁,寺宇林立,信众广布。佛教思想中生死轮回,业力果报的生命价值观深入影响中国人的精神和物质生活。千年以来佛教与儒、道二家三足鼎立,共同成为中国传统文化的核心内涵。

然而,纵观宋代之前的历史,佛教的发展过程并非一帆风顺,而是几经挫折。由于发展过于蓬勃,影响层面过于广大,因此,在不同朝代中,佛教曾经几度招致统治者的压抑。其中最大规模的便是北魏孝武帝(532—534)、北周武帝(560—578)、唐武宗(840—846)和后周世宗(954—959)等君主的灭佛运动。这便是历史上所谓的"三武一宗"之祸。虽则如此,这些打击毕竟只是一朝一代的行为而已,并未根绝佛教命脉。佛教的发展仍然生生不息。而历史上虔诚信佛且大力赞助佛教活动的统治者更代不乏人,比较著名的除了梁武帝(502—549)和隋文帝(581—604)之外,更值得注意的是五代江南的吴越(907—978)和南唐(937—975)两国各代君主。这两个小国的历代君主对于佛教信仰都是世代相袭全心护持。因此佛教在这两个地区的发展极为繁盛,俨然成为国教。吴越武肃王钱镠(907—932)以下,历经文穆王钱元瓘(932—941)、忠献王钱弘佐(941—947)和忠懿王钱弘俶(948—978)等都恭礼佛教,起塔建寺、全力护法。而南唐王室信礼三宝,大臣蔬食,全国营构寺塔,讲经崇佛,蔚为风气。此外,朝廷更规划良田,供养寺宇,作为常住产。马令特别指出这个事实:"予闻故老说南唐好释,而吴越亦然。南唐每建兰若,必均其土田,谓之常住产。钱氏则广造堂宇,修饰塑像而已……至今建康寺跨州隔县,地过豪右;浙僧岁出远近,敛率于民,各因其俗欤。"[①] 就这一点来看,南唐较吴越之崇佛,实有过之而无不及。因此,马令和陆游两人在撰写《南唐书》时,才将这种现象别立一章,名为《浮屠传》,特别标示南唐笃信佛教的史实。[②] 本文谨拟以此为基础,增补所知,以显南唐护法之殷。然因个人所知有限,疏漏难免,先此祈正。

---

① 见马令,《南唐书》,卷26,页102。

② 见马令,《南唐书》,卷26;陆游,《南唐书》,卷18;周在浚,《南唐书注》,卷18;刘承幹,《南唐书补注》,卷18。

一、南唐三主与佛教信仰

南唐三主之信佛，烈祖始开其端。而烈祖信佛则是因为家中长辈信佛的缘故。据陆游所记，烈祖的父亲李荣“性谨厚，喜从浮屠游，多晦迹精舍”①。又据郑文宝（953—1013）所说，烈祖“有姨出家为尼”②。由于家庭环境的影响，烈祖笃信佛教，因此，他建国之后，广建佛寺僧舍，常设无遮大会，广行布施。③ 升元年间（937—943）烈祖在金陵新建的佛寺有净妙寺，改瓦官寺为升元寺④，此外，改能仁寺为兴慈寺（941）⑤，又改兴教寺为清凉寺。这其中较重要的是清凉寺。清凉寺坐落在金陵城外的石头山。它的创建有两种说法：一为烈祖义父徐温（927 卒）在掌杨吴政权时（925）创建的，原名兴教寺⑥；另一说法为：吴王杨溥（900—937）于石头城建清凉寺，礼请悟空住持⑦。中主（916—961）保大二年（944）改为石头清凉大道场。清凉寺是南唐皇室最重要的宗教活动场所。寺中曾建有李氏避暑宫及德庆堂，堂匾为后主（937—978）所书；又有名画家董羽画龙，李霄远草书，合称三绝；且有后主为追荐烈祖而造的钟。⑧

此外，金陵城外的摄山栖霞寺和牛首山祖堂幽栖院也都是烈祖时期重要的佛教圣地。僧用虚曾于升元元年（937）为栖霞寺作题记⑨，而牛首山祖堂幽栖院佛殿也于升

---

① 陆游，《南唐书》，卷 1，页 4。

② 郑文宝，《江表志》，卷 1，页 132。

③ 见马令，《南唐书》，卷 26，《浮屠传》，页 101；陆游，《南唐书》，卷 15，《浮屠传》，页 82。

④ 分别见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷 48，页 1421；卷 21，页 893。

⑤ 又能仁寺曾于 934 年改名为报先院，941 年再改为兴慈寺，参见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷 32，页 1149；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页 68、87。

⑥ 见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷 19，页 847。

⑦ 释觉岸，《释氏稽古略》，卷 3，页 147。牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页 46。

⑧ 关于清凉寺，参见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷 19，页 847—849。中主建大报恩及大报慈道场事，参见同书，卷 48，页 1440—1443。中主于保大二年（甲辰，944）创清凉大道场事，参见《休复禅师传》，收于释道原，《景德传灯录》，卷 24，页 232—233。

⑨ 牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页 79 引《江苏金石志》。



元三年(939)落成。[①] 在金陵地区以外,江西庐山也是南唐佛教圣地。[②] 升元期间比较重要的佛寺有东林寺和开先寺。东林寺自东晋太元九年(384)慧远(334—416)开创后便一直成为净土宗重要道场。升元三年(939)重题寺名,升元六年(942)重修[③],可见其香火鼎盛。开先寺则与南唐皇室关系密切。开先寺原为中主未为太子时所建的读书台,后来中主舍台为寺。[④] 可证二者与南唐皇室的渊源极深。

在建寺布施以外,烈祖也曾致力推动译经活动。有名的例子如:敕命豫章龙兴寺僧智元删译当时中印度胡僧所奉献的佛经贝叶。此外,更重要的是命令文房抄写《华严经论》四十部。《华严经论》共四十卷,为唐代宗室李通玄(635—730)于开元十七年(729)所作。升元二年(938),僧勉进于烈祖,烈祖命侍郎孙忌作序,并编入《大藏经》之中。烈祖又命文房抄写四十部,以十部配上李通玄画像十轴,颁布诸州。此事在中主保大三年(乙巳,945)恒安所进《续贞元释教录》中曾有记载。[⑤] 由此可知烈祖对华严宗热切护持的程度。

虽然烈祖信佛笃诚,但因他在建国期间杀伐太过,因此民间基于果报的观念而产生一则传说,描述他死后受罚,极待佛寺鸣钟以缓苦的情形:

> 金陵上元县人暴死,误追入冥府,见唐先主被五木甚严。民大骇,问主何以如此。主曰:"吾为宋齐丘所误,杀和州降者千人,以冤被诉。"民曰:"臣误道当还。"主泣曰:"吾因此,闻钟声则苦暂息。汝归语嗣君,凡寺院鸣钟,令延缓之。更能为造一钟,尤为济苦。"民曰:"下人何以取验?"主曰:"吾曾受于阗瑞玉大王于瓦官寺佛左膝,以香泥藏之,时无知者。"民既还而白。后主亲诣瓦官剖膝,果得玉

---

① 陈思,《宝刻丛编》,卷 15,页 449;牧田谛亮,《五代佛教史研究》,页 81。

② 庐山自六朝时期即为佛教重地,历代佛寺及道观众多。详见陈舜俞,《庐山记》,页 1023—1050。

③ 东林寺重修事见牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页 84 引用《愍怀精舍金石跋尾》,页 89 引用《宝刻丛编》,卷 35,但后者经查阅不得,或为误引? 又东林寺有"神运木",南唐中主曾题其名,宋代仍存,明代已亡。见吴宗慈于 1936 年编的《庐山志》,卷 2,页 217—218。

④ 开先寺在庐山南麓鹤鸣山峰下。读书台在开先寺中,久已荒废,民国二十一年(1935)上海水灾义赈会修复之,参见吴宗慈,《庐山志》,卷 5,页 643—645。

⑤ 见小野玄妙编,《佛教经典总论》,页 637。又参見塚本俊孝,《五代南唐の王室と佛教》,頁 81—83。

像，感泣恸懋。即造一钟于清凉寺，镌其上云："荐烈祖孝高皇帝，脱幽出厄。"以玉像建塔于蒋山。[1]

为此是以烈祖四子景达(924 生)才于保大初年建立奉先寺，以荐烈祖冥福[2]；而后主更铸造铁钟，置于清凉寺，期以鸣钟超度烈祖之魂[3]。

烈祖诸子之中，除了末子景逷之外，几乎无一不信佛。[4] 当然其中以中主信佛最为笃诚，而其影响也最重大。中主信佛的虔诚除了他捐舍早年所建的读书台为开先寺外，即位之后更大起佛寺及僧房。自己更如虔诚的佛教徒一般听经及作疏：他曾命僧人玄寂入宫讲《华严经》；又因本身喜欢《楞严经》，而命擅于书法的僧人应之抄录经文，再命冯延巳作序。[5] 对于庐山原来的佛寺高僧，中主特别礼敬。他曾敦请行因禅师赴金陵，但被婉拒。后来在迁都往南昌时又特别去开先寺听绍宗禅师说法。这两位禅师极为博学，为禅宗六祖慧能(638—718)的嫡传弟子青原行思(？—740)的第七世法嗣。[6] 此外，中主还在金陵广开道场，比较著名的有大报恩寺、大报慈寺和清凉寺等道场。中主常赴清凉道场聆听法会并礼敬住持休复悟空(？—943)和法眼文益(885—958)两位禅师。这两位高僧并为青原行思的第八代法嗣。[7] 悟空禅师卒后八年(保大九年，951)，中主还曾为文祭祷，可知他的真心诚意，日久不迁。[8]

---

① 释志磐，《佛祖统纪》，卷 42，页 392，开运三年事。

② 见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷 48，页 1393。

③ 同上书，卷 19，页 847—849。

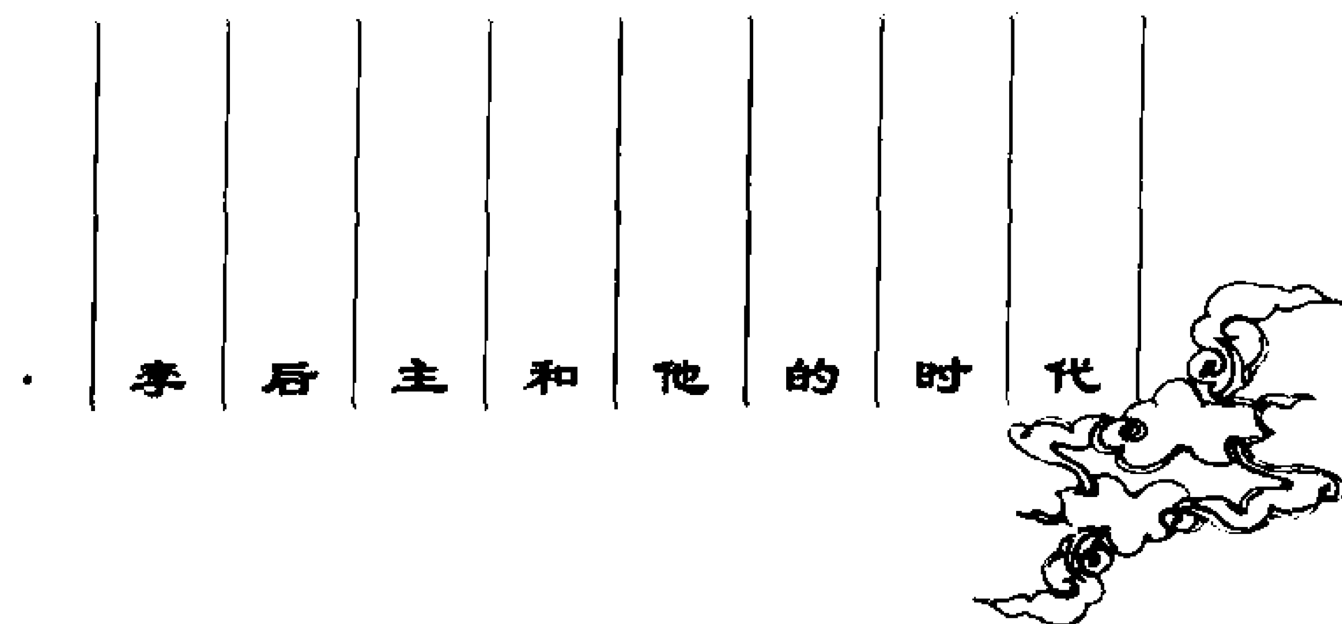
④ 见马令，《南唐书》，卷 7，页 74，景逷传。景逷不信佛的这种特殊态度或与其母种氏失宠于烈祖并被强令出家为尼有关。关于种氏为尼事，参见马令，《南唐书》，卷 6，页 27；陆游，《南唐书》，列传卷 13，页 72；又见陈彭年，《江南别录》，页 124。

⑤ 马令，《南唐书》，卷 26，《浮屠传》，页 102。

⑥ 参见吴宗慈，《庐山志》，卷 9，页 852—853。开先绍宗禅师及佛手行因禅师传，并见释道原，《景德传灯录》，卷 21，页 200；卷 23，页 226。

⑦ 文益与休复二禅师小传，参见释道原，《景德传灯录》，卷 24，页 230—233。

⑧ 祭文在清凉广慧寺："保大九年，岁次辛亥，九月，皇帝以香茶乳药之奠，致祭于右街清凉寺悟空禅师。"见陆游，《入蜀记》，卷 1，页 885。寺中另外有《悟空禅师碑》，文为同年韩熙载所撰，并以分书篆额，参见陈思，《宝刻丛编》，卷 15，页 450。



文益禅师擅于诗文[①]，常与中主论道，并传曾以《牡丹诗》讽喻中主以万法皆空的道理。诗云：

拥毳对芳丛，由来趣不同。发从今日白，花是去年红。艳冶随朝露，馨香逐晚风。何须待零落，然后始知空。[②]

在此值得一提的是，此诗可能不是法眼禅师所作，而极可能是南唐另一和尚谦光所写。因为当北宋初年道原编纂《景德传灯录》(1004 序)时并未收录此诗。它最早出现于陶岳在 1012 年所集录的《五代史补》中。陶岳并将它归属于谦光和尚所作：

僧赋牡丹诗

僧谦光金陵人也，素有才辩。江南国主师礼之。然无羁检，饮酒如常。国主无以禁制。而又于诸肉中尤嗜鳖。国主常与从容语及释氏果报，且问曰："吾师莫有志愿否？寡人固欲闻之。"谦光对曰："老僧无他愿，但得鹅生四只腿，鳖长两重裙，足矣。"国主大笑。显德中政乱，国主犹晏然，不以介意。一旦因赏花，命谦光赋诗。因为所讽诗云："拥衲为芳丛，由来事不同；鬓从今日白，花妒去年红；艳冶随朝露，馨香逐晓风；何须对零落，然后始知空？"[③]

此处谦光之诗句与前引者仅有衲(毳)、为(对)、妒(是)、晓(晚)、对(待)等五字

① 文益擅长诗文，留有法语，参见释道原，《景德传灯录》，卷 28，页 293—294；又文益颂十四首，参见同书，卷 29，页 301—302。

② 见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷 19，页 852—853；原见释惠洪，《冷斋夜话》，卷 1，页 244。夏承焘，《南唐二主年谱》，页 68 转引。但二者皆误认此诗乃文益为后主作、实非，因文益卒于后周显德五年(958)，当时后主尚未登基。

③ 见陶岳，《五代史补》，卷 5，页 683。又据纪昀《提要》认为此书资料相当可信："岳字介立浔阳人。宋初薛居正等《五代史》成，岳嫌其尚多阙略，因取诸国窃据累朝创业事迹编成书，以补所未及。自序云'时皇宋杞汾阴之后，岁在壬子，盖真宗之祥符五年(1012)也……'此书虽小说家言，然叙事首尾详具，率得其实，故欧阳修新史，司马光《通鉴》多采用之……"见同书，页 641—642。杜继文、魏道儒，《中国禅宗通史》，页 360—361 中都以为谦光即为文益，不知何据。

的互异，其余都同，应当做同诗看。只是这首诗到北宋徽宗（1082—1135）时期释惠洪着《冷斋夜话》时，才误认它为文益禅师所作。又如南宋普济禅师编《五灯会元》，及明代语风圆信和郭凝之编《金陆清凉院文益禅师语录》，都依惠洪之说，以此诗为文益之作。[①] 此后学者便一直如此认定，并且当它为一首境界极高的禅诗。对此，杜松柏曾予用心的解读：

> 诚能以实喻空，以现象喻本体，且为密合五言律诗格律之作。"毳"谓毳袍，文益谓己乃穿毳袍之僧人，对此芳丛，所见所感，其旨趣不同于世俗人。"发从今日白"，"花是去年红"：发从今日而始显其白，已非今日之事，犹花如去年之红，而时间已非去年矣。艳冶之牡丹，现随朝露盛开，馨香逐晚风而飘荡，然花落已由花开之时而注定，花香必有香歇之时，不须待其零落，而后知此乃现象界之"空"也。[②]

保大十三年（955），中主又曾作禅宗四祖道信大师塔院疏。[③] 此外，中主也曾一度亲近金陵证圣寺的木平和尚、报恩院的清护禅师、净德道场的冲煦、清凉院的明禅师、奉先院深禅师和洪州大宁院的隐微禅师。[④] 这些行为显示中主信佛之诚心与笃行。又由他之喜好《楞严经》以及和禅宗大师的往来，足证中主与禅宗信仰的关系密切，特别是青原行思的嫡传系统。

总之，中主信佛的影响所及，既广且深。文臣武将崇佛茹素，蔚为风气。比较有名的如孙晟（956 卒）、李建勋（952 卒）、宋齐丘（887—959）、陈觉（958 卒）、韩熙载

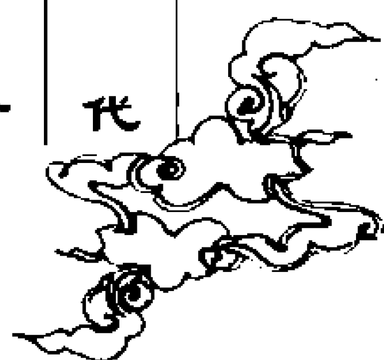
---

① 但据纪昀等学者的意见以为释惠洪的《冷斋夜话》内容事例多妄诞不可尽信，参见同书，页 238，《提要》："……晁公武诋此书，多诞妄托者……"但惠洪之说却为其后学者和禅师们所沿袭，如尤袤，《全唐诗话》，卷 6，页 26b；又见南宋释普济，《五灯会元》，页 160；又见明代语风圆信与郭凝之合编，《金陵清凉院文益禅师语录》，页 590。又，近代学者也如此认定，参见孙望，《全唐诗补逸》，页 293—294。

② 杜松柏，《禅学与唐宋诗学》，页 222—223。

③ 道信曾住湖北蕲州破头山，卒于唐高宗永徽二年（651）。次年其塔忽开，门人不敢复闭，参见释道原，《景德传灯录》，卷 3，页 26。中主或于此时再修其塔院并作疏，参见阙名，《宝刻类编》，卷 1，页 591；又见张仲炘、杨承禧，《湖北通志》，册 5，卷 99，页 224。

④ 这些禅师小传，依序见于释道原，《景德传灯录》，卷 20，页 193；卷 21，页 205—206；卷 23，页 220、222。



(902—970)等人,都曾有诗文碑记等留于佛寺。[1] 徐铉(917—992)的《骑省集》中也多见他记述当时名僧如:应之、澄玘(898—958)、冲煦(916—974)等人活动的文字。[2] 此外他也在保大九年(辛亥,951)作了一篇《摄山栖霞寺新路记》。[3] 最有趣的是武将边镐。边镐曾带兵伐闽攻楚,是中主朝重要的战将。但是,他"为人柔懦,酷惧释氏",因此言行无威而军纪不严,战果也因时而异,民间便戏称他为"边菩萨"和"边和尚"。[4] 朝臣信佛的结果,多流行素食,实行的方式是"月为十斋。至明日,大官具晚膳,始复常珍,谓之'半堂食'"[5]。

后主信佛深受烈祖和中主的影响,加上天性仁厚,好生戒杀,以及后来遭遇困厄,因此信佛的程度更过于他的父亲和祖父。后主信佛笃诚,中年(32 岁,968)以后更甚,史书多有记载。根据陆游《南唐书》:

> (后主在)宫中造佛寺十余。出余钱募民及道士为僧。都城至万僧,悉取给县官……后主退朝与后着僧伽帽,服袈裟,颂经胡跪稽颡,至为瘤赘,手常屈指作佛印。僧尼犯奸淫狱成,后主每曰:"此等毁戒,本图婚嫁,若冠笄之,是中其所欲。"命礼佛百而舍之。奏死刑日,适遇其斋,则于宫中佛前燃灯,以达旦为验,谓之命灯。未旦而灭,则论如律,不然,率贷死。富人赂宦官,窃续膏油,往往获免。上下狂惑,不恤政事。有谏者辄被罪。歙州进士汪涣上封事,言:"梁武惑浮屠而亡,陛下所知也。奈何效之?"后主虽擢涣为校书郎,终不能用其言。[6]

---

① 其他另有江彬、伍乔、陈贶、郑元素、李中、江为及史虚白等人。这些人的墨迹曾刻石,存于庐山诸佛寺中,参见吴宗慈,《庐山志》,卷 9,页 848—851;卷 10,页 1277—1284;卷 11,页 1867、1870、2017。

② 参见徐铉,《骑省集》,卷 18,页 216—217;卷 30,页 229—230;又见刘承幹,《南唐书补注》,卷 18,页 8b—9a、16a—17a、17a—19a。

③ 徐铉,《骑省集》,卷 13,页 103—104;又见葛寅亮,《金陵梵刹志》,卷 4,页 507—508;另外,李建勋及宋齐丘等人游金陵佛寺诗文,又见同书,卷 4,页 618—619;卷 21,页 959—960、982。

④ 马令,《南唐书》,卷 11,页 51;龙衮,《江南野史》,卷 2,页 77。

⑤ 吴处厚,《青箱杂记》,卷 7,页 69;夏承焘,《南唐二主年谱》,页 2、58。

⑥ 陆游,《南唐书》,列传卷 15,页 82。

马令也有类似的记载：

> (后主)辄于禁中崇建寺宇，延集僧尼……由是建康城中僧徒进至数千，给廪米缗帛以供之……募道士愿为僧者予二金。僧人犯奸，有司具牍，则曰："僧尼奸淫，本图婚嫁，若论如法，是从其欲。但勒令礼佛百拜，辄释之。"由是奸滥公行，无所禁止。诸郡断死刑，必先奏牍，详核无疑。适幸遇其斋日，则于宫中对佛像燃灯，以达旦为验，谓之命灯。若火灭，则依法，不灭则贷死。富商大贾犯法者往往厚赂左右内官，窃续其灯，而获免者甚众。[①]

陈彭年(961—1017)则更明确地指出：

> 后主笃信佛法，于宫中建永慕宫；又于苑中建静德僧寺；钟山建精舍，御笔题为"报慈道场"。[②]

此外，后主又在庐山建圆通寺，并赐田供养。[③] 上述后主在金陵所建三处道场加上前面论及烈祖在升元年间新建的净妙寺，中主四弟景达在保大年间建立的奉先寺，证圣寺以及原来就有的清凉寺(原称兴教寺)和升元寺(原为瓦官寺)，加上远在庐山的开先寺、圆通寺、栖贤院、归宗寺和延福院，总计南唐时期由皇室兴建或赞助的寺宇至少有以上的十三处。[④] 可惜它们历经各朝代的兵灾之后，许多已经残破。

又，南唐朝臣在素食、为名刹题记刻碑之外，也不乏出资建塔之事。其中比较值得

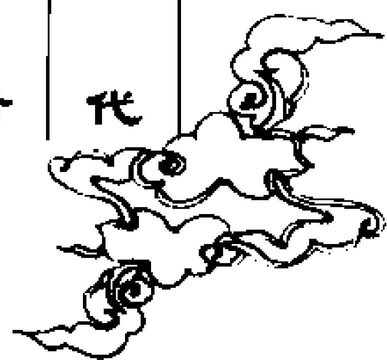
---

① 马令，《南唐书》，卷 26，页 101。

② 陈彭年为南唐才子，曾于后主时入宫陪侍皇子仲宣，后入宋为官，其说南唐宫苑事，详而可信。此据其《江南别录》，页 161。

③ 见吴宗慈，《庐山志》，卷 2，页 301。

④ 此为个人集录，参见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷 19，页 848—851；吴宗慈，《庐山志》，卷 2，页 301；陈舜俞，《庐山记》，页 1025—1052 所得。详细数目当不止于此。



注意的是名将林仁肇(972 卒)和史家高越(901—962)两人。[①] 他们曾出资重建位于金陵郊外东北方的栖霞寺舍利塔。栖霞寺原建于南朝齐、梁(479—557)之际。舍利塔在隋文帝仁寿元年(601)后毁。林仁肇和高越重建的舍利塔现今仍在,是了解南唐建筑和雕刻艺术十分重要的作品。[②] 此外,朝臣如徐铉、李建勋和周繇等人也曾分别为栖霞寺作诗或题记,可知它在当时是十分著名的佛教圣地。[③]

现存栖霞寺舍利塔为五重塔(图 4-1)。塔基八面有佛传图四幅,描述悉达陀太子诞生出家、降魔及说法诸相(图 4-2)。人物图像的风格表现强调线条律动状态,反映了盛唐吴道子(约 685—758)新创"吴带当风"的风格特色。塔身第一层刻正面及背面两个雕版门,文殊、普贤二菩萨,及二天王和二力士像。倚柱刻经文,可辨者有《金刚经》四句偈云:"一切有为法,如梦幻泡影,如露亦如电,应作如是观。"护法力士造型魁梧,肌肉结实,扬眉怒目,抗臂耸肩,分足而立,一副奋勇之态(图 4-3)。其表情动作与隋(581—618)、唐的力士造型(图 4-4、4-5)极为近似。由此可证南唐文物直接承继中原的传统。

由于信佛,因此后主极为礼敬僧侣,特别是对当时青原行思法系的禅宗高僧,如金陵报恩寺的法眼文益(净慧,885—958)和清凉寺的法灯文遂(泰钦,?—974),两位禅师尤为尊崇。[④] 后主仍为郑王时,便受法于净慧(文益)禅师。[⑤] 文益禅师长于诗文,传说他曾作《牡丹诗》讽喻中主,已如上述。[⑥]而当文益禅师圆寂时,后主还为他立碑

① 林仁肇及高越传,参见马令,《南唐书》,卷 12,页 54—55;卷 13,页 55。又见陆游,《南唐书》,列传卷 11,页 64;卷 6,页 41。又,林仁肇并曾在 967 年舍俸钱,为洪州龙兴寺重铸铁钟。参见王昶,《金石萃编》,卷 122,页 6b—7a。

② 参见史岩,《五代两宋雕塑概说》,页 3—5。又见孙大章、喻维国,《宗教建筑艺术》,图版 36、37 及页 12、13 说明部分。

③ 徐铉虽不笃信佛,但也曾在保大辛亥(951)年作《摄山栖霞山寺新路记》,已如上述;李建勋作《游栖霞寺》诗;周繇作《栖霞寺赠月公》等。见葛寅亮,《金陵梵刹志》,卷 4,页 507—508、618—619。

④ 两位禅师与南唐中主和后主的关系都相当密切。二人传记分别载于释道原,《景德传灯录》,卷 24,页 230—232;卷 25,页 251—252。

⑤ 见葛寅亮,《金陵梵刹志》,卷 4,页 870。按净慧本姓鲁,浙江余杭人,七岁出家于新定智通院,游历福建、江苏、江西、湖南,后住持金陵报恩寺,深得中主与后主礼敬。见释赞宁,《宋高僧传》,卷 13,页 313—314。

⑥ 参见释惠洪,《冷斋夜话》,卷 1,页 244。又见杜继文、魏道儒,《中国禅宗通史》,页 360—361;明代语风圆信与郭凝之合编,《金陵清凉院文益禅师语录》,页 590。

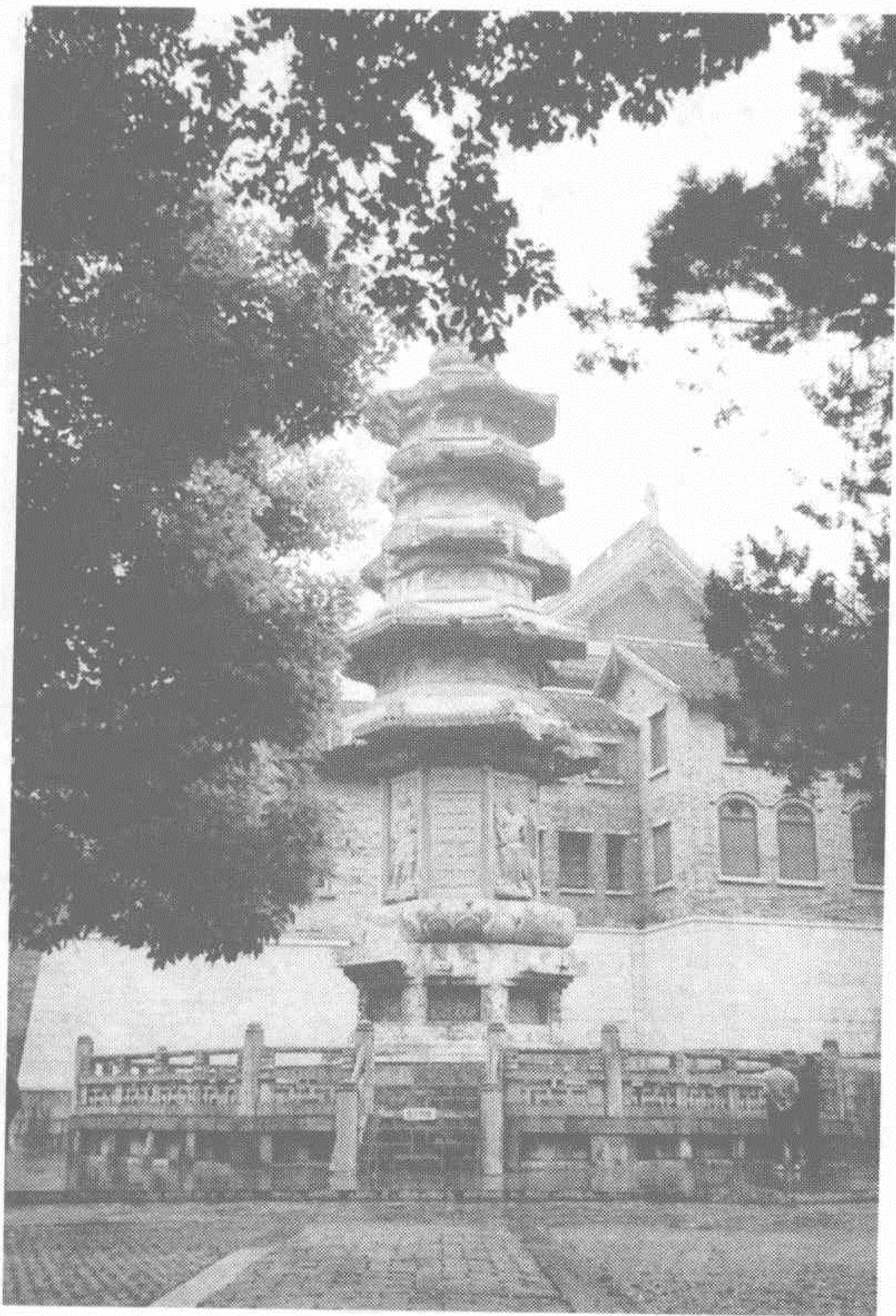
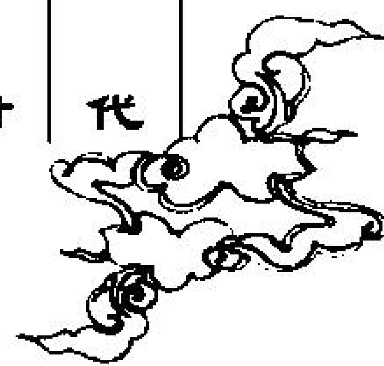


图 4-1
栖霞寺舍利塔，
黄文玲摄。



图 4-2　降魔(释迦八相之一)，南唐，石刻，图版出处：史岩等编，《中国美术全集》，雕塑，第 11 册。



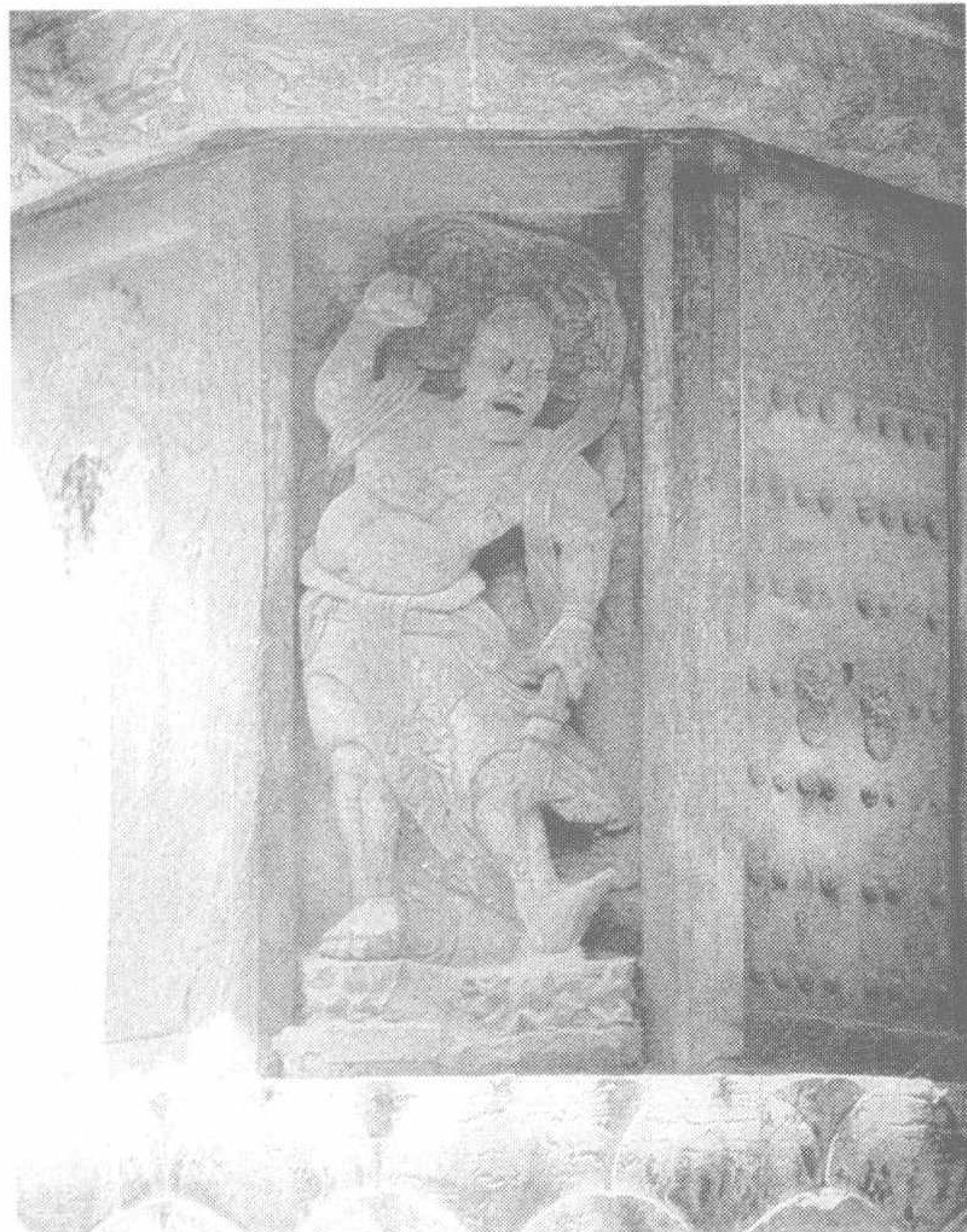


图 4-3　力士立像，南唐，石刻，
图版出处：《中国美术全集》，雕塑，第 5 册。



图 4-4　力士立像，隋，
图版出处：《中国美术全集》，雕塑，第 7 册。

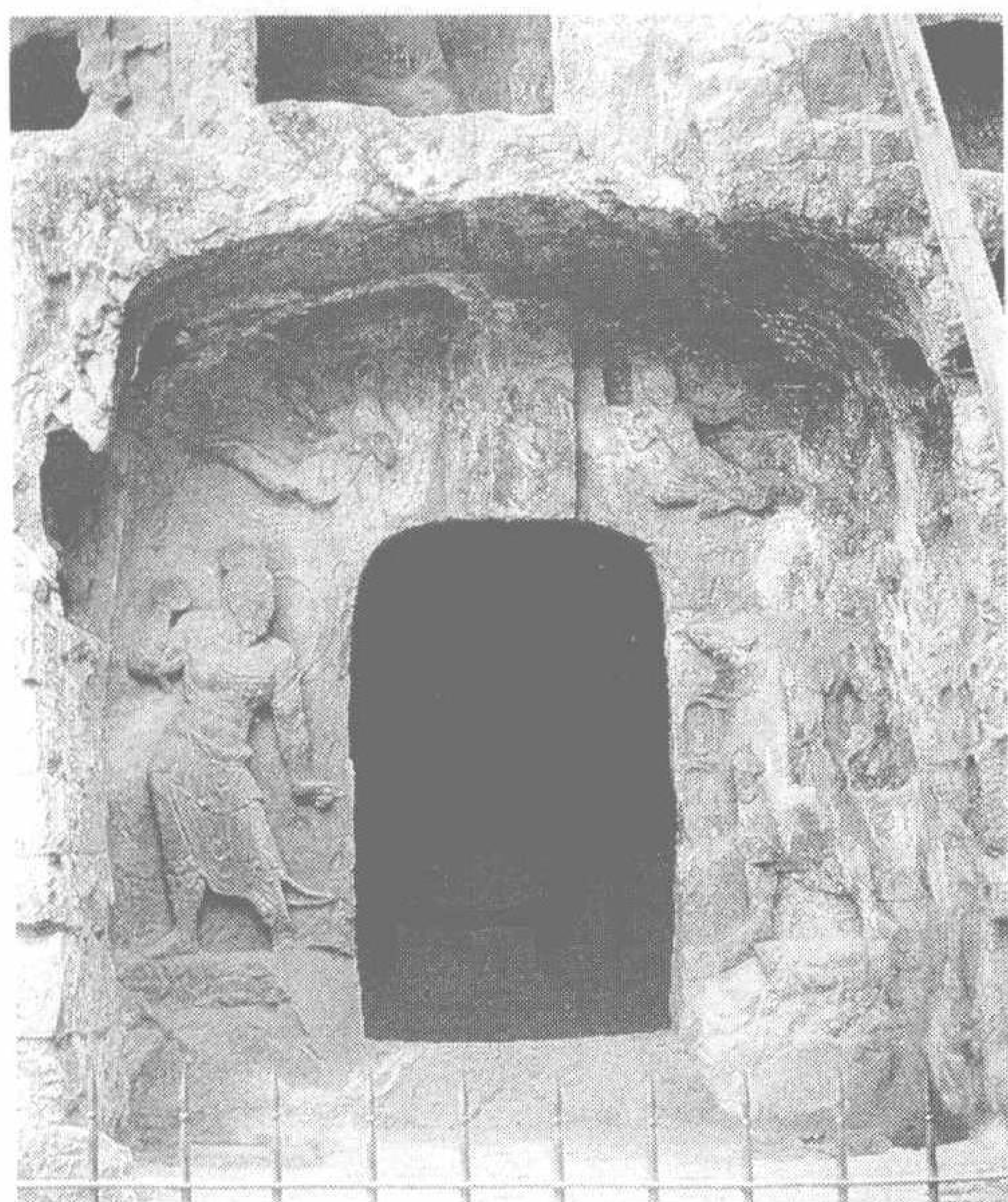


图 4-5
宾阳洞院南端窟门，唐，
图版出处：《中国美术全集》，
雕塑，第 11 册。

颂德，韩熙载则为他撰写塔铭。[①] 据史料得知，曾受后主供养的知名法师，在金陵有章义道钦、报恩匡逸、报慈行言（玄觉导师）、净德智筠（906—969）、报恩法安、[②]净德冲煦和报恩院清护（916—970）。[③] 而在庐山则有圆通寺的缘德（898—977），归宗寺的道诠；另外还有蕲州四祖山的清皎（906—993）[④]；又据说后主曾召博学的"酒秃"和尚讲《华严·梵行》一品，而当宋军围城正急时，后主因被蒙蔽不知，以至于还居净室，听德明、云真、义伦、崇节等法师开示讲解《楞严经》和《圆觉经》。[⑤]

但是，无论如何，宋人在当时已经利用后主信佛笃诚的这一点，而派僧侣作间谍，潜伏到南唐，在军事重地如牛首山和采石矶等地，以建塔寺、造佛像作为掩护，待日后宋兵南下时里应外合。在反间僧侣中，最有名的是号为"小长老"的江正。小长老在开宝二年（969）左右南来，因长于论辩而深得后主信任。他怂恿后主穷奢极欲，以为不如此，则无法体会佛国华严之美。本来尊礼禅宗、偏好佛理的后主，或因逃避现实的困顿，因此转而寄望小长老的法力，期望他护持国祚。直到开宝八年（975）宋兵围城时，后主还手书发愿祝祷文，期望佛力保佑度过危机。此文根据《墨庄漫录》的记载：

> 宣和间，蔡宝臣致君收南唐后主书数轴，来京师以献蔡绦约之，其一乃王师攻金陵城垂破时，仓促中成一疏，祷于释氏：愿退兵后，许造佛像若干身，菩萨若干身，斋僧若干万员，建殿宇若干所。其数皆甚多，字画潦草，然皆遒劲可爱。盖危窘急中所书也。[⑥]

---

① 见释赞宁，《宋高僧传》，卷13，页314。

② 以上诸人传，参见释道原，《景德传灯录》，卷25，页247、250—251、252—253。

③ 冲煦及清护传，参见释道原，《景德传灯录》，卷21，页205—206。

④ 有关缘德传，参见释赞宁，《宋高僧传》，卷13，页316；有关道诠及清皎传，参见释道原，《景德传灯录》，卷24，页236—237；卷23，页224。

⑤ 后主召酒秃讲《华严经》一事，参见陆游，《南唐书》，列传卷4，页35，毛炳传；马令，《南唐书》，卷26，页102，《浮屠传》玄寂条。又围城时，居净室听诸法师讲《楞严经》和《圆觉经》事，参见陆游，《南唐书》，卷3，页19。

⑥ 见张邦基，《墨庄漫录》，卷7，页65。又夏承焘，《南唐二主年谱》，页74转引，与原文之字句小有出入。



最后金陵终于沦陷，这时后主才知小长老之诈。传说后主曾下令酖杀小长老。但实际上，在兵荒马乱中，小长老已趁机脱逃，并趁南唐亡国之际夺取皇室的许多图籍。[①] 虽则如此，但后主对佛教仍然一本初衷，极为笃诚。就在亡国后沦为俘虏、被押解前往汴京的途中，经过临淮，他还"往礼普光王塔，施金帛犹以千计"[②]。可说他对佛教的信仰始终未曾动摇。

总之，后主因特殊的人生遭遇，而深刻地体会了佛家的"万法本空"，"世事无常"的道理。佛门的"空"理，也自然流露在他的诗文作品中，例如他在二十八岁（964）时，为悼念四岁早殇的次子仲宣（961—964）的诗中有言："空王应念我，穷子正迷家。"次年（965），他在哀昭惠后的挽辞中又说："秾丽今何在？飘灵事已空。"而他在两首大约作于这时的病中诗里又说："赖问空门知气味，不然烦恼万涂侵"；以及"前缘竟何似？谁与问空王"。[③] 此处"空王"即指佛而言。又，在他晚期所作的词中，更见许多"梦"与"空"的词句。著名的例子比如："世事漫随流水，算来一梦浮生"（《锦堂春》）；"梦里不知身是客，一晌贪欢"（《浪淘沙》）；"往事已成空，还如一梦中"（《子夜歌》）等等。[④] 这些用语处处显示他受佛家思想的影响，特别是《金刚经》所揭示的："一切有为法，如梦幻泡影；如露亦如电，应作如是观。"

后主熟习经典，曾手抄《心经》送给宫女乔氏。在他过世后，当时已被宋太宗纳入禁中的乔氏，便将自己收藏的《心经》捐赠到汴京的相国寺西塔院，以荐后主冥福，并以极工整的书法在卷后加上了一段情深动人的跋文：

故李氏国主宫人乔氏，伏遇国主百日，谨舍昔时赐妾所书《般若心经》一卷，

---

① 小长老传见马令，《南唐书》，卷22，页101；陆游，《南唐书》，列传卷15，页82。传言小长老南来（969），暂投法眼禅师座下。但事实上，那时法眼已卒（958），因此不可能。又，小长老入宋后为安陆刺史。他本身富于藏书，在得南唐及后来吴越亡国后的收藏，总数共达万卷，后散佚；到北宋神宗朝的翰林学士郑毅夫作《江氏书目》时，还登录其收藏文集数百卷。参见王明清，《挥麈后录》，卷5，页468—469，《樊若水》条。

② 陆游，《南唐书》，列传卷15，页82—83。

③ 以上句子都见于清圣祖御定，《御定全唐诗》，册1423，卷8，页159—160。

④ 又，关于后主词中喜用"梦"、"月"等字的讨论，参见郭德浩，《李后主评传》，页66—67。

在相国寺西塔院，伏愿弥勒尊前，持一花而见佛……①

可知后主平日对乔氏的情真意贽，才会令乔氏在他逝世之后还如此地眷念情深。同样的，由于南唐在皇室三代长期提倡佛教之下，僧侣得到相当的照顾，因此，这些僧侣在必要时，也能同仇敌忾，捍卫国家，比如庐山圆通寺，"……南唐时曾赐田千顷，其徒数百众，养之极其丰厚。王师渡江，寺僧相率为前锋以抗。未几，金陵城陷，乃遁去"。②可悲的是，南唐亡国之后，百分之六七十的僧尼都被迫还俗，有的还甚至被黥面充当兵员。宋人如此强硬的做法，令人望而生畏。③

总之，南唐由于三主都笃信佛教，因此朝野信佛蔚为风气，除了后主的四叔景逷和朝臣徐铉外，无一不深受佛教影响。④ 后主子侄辈中，甚至有人在入宋后出家为僧，比如活动于北宋真宗景德到祥符（1004—1016）年间的译经光梵大师惟净，便是吉王从谦的儿子。⑤ 纵然如此，南唐终究不能免于无常之劫而烟消云散，正如后主在他词中所感叹的："往事已成空，还如一梦中。"⑥

纵观以上南唐三主的崇佛活动之中，除了建立寺宇，规划常住产，以为供养之外，相当重要的一个现象便是对《华严经》、《楞严经》和《圆觉经》的尊崇。这反映了华严宗和禅宗在南唐地区的盛行。关于华严宗在江南流行的情形，塚本俊孝已在他的《南唐の王室と佛教》一文中标出。至于禅宗在此区的盛行，依个人管见，则是六朝以来便有的地缘人脉关系所致。这与江南一地自六朝和唐代以降便为禅宗传布的主要地区这种渊源有密切的关系。⑦ 众所周知，金陵一地的牛头法融、湖北蕲州的四祖道信、江西吉州的青原行思（六祖惠能法嗣）、洪州的马祖道一和石头希迁

---

① 北宋末年王铚还曾见过这件作品，参见其《默记》，卷中，页342。

② 原文见曾敏行，《独醒杂志》，卷1，页529；又见夏承焘，《南唐二主年谱》，页57；夏氏转引，与原文稍有出入。

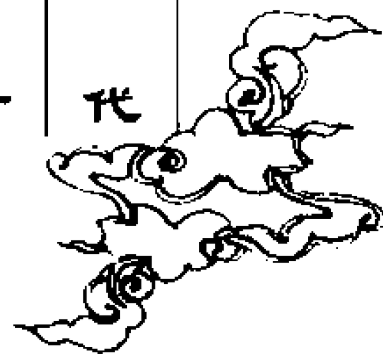
③ 见贾似道，《悦生随抄》，收于陶宗仪，《说郛》，册877，卷20下，页1970；又见夏承焘，《南唐二主年谱》，页55。

④ 景逷不似他人信佛之笃诚，参见陆游，《南唐书》，列传卷13，页76；徐铉虽不笃信佛教，但也参与佛教相关的活动，如前所述。

⑤ 陆游，《南唐书》，列传卷15，页83。

⑥ 见唐圭璋，《南唐二主词汇笺》，页7a—b。

⑦ 参见释印顺，《中国禅宗史》。



等等，其活动区都隶属南唐统治。[1] 由于这个缘故，因此，在地缘关系上和人脉资源上，禅宗都成为南唐本地的文化资源，南唐中主与后主之接近禅宗也是极其自然之事。就事实而言，南唐二主所尊崇的禅师多出于青原行思的法嗣，包括中主时代的休复悟空和法眼文益，以及后主时代的法灯文遂等人（已如上述）；而其中尤以法眼文益最为重要。

二、法眼文益

法眼文益禅师的生平，根据北宋道原的《景德传灯录》：

升州清凉院文益禅师。余杭人也。姓鲁氏。七岁依新定智通院全伟禅师落发。弱龄禀具于越州开元寺。属律匠希觉师盛化于明州鄮山育王寺。师往预听习，究其微旨。复傍探儒典，游文雅之场。觉师目为我门之游夏也。师以玄机一发，杂务俱捐。振锡南迈。抵福州长庆法会……暂寓城西地藏院。因参琛和尚……师豁然开悟。与同行进山主等四人因投诚咨决，悉皆契会。次第受记……至临川州牧请住崇寿院……江南国主重师之道，迎入住报恩禅院。署净慧禅师……师后迁住清凉……师与悟空禅师向火，拈起香匙问悟空云，不得唤作香匙，兄唤作什么。悟空云香匙。师不肯。悟空却后二十余日方明此语……师缘被于金陵。三坐大道场。朝夕演旨。时诸方丛林咸遵风化。异域有慕其法者，涉远而至。玄沙正宗中兴于江表。师调机顺物。斥滞磨昏。凡举诸方三昧，或入室呈解，或叩激请益，皆应病与药。随根悟入者，不可胜纪。以周显德五年戊午七月十七日示疾。国主亲加礼问。闰月五日剃发沐身告众讫，跏趺而逝。颜貌如生，寿七十有四。腊五十四。城下诸寺院具威仪迎引。公卿李建勋已下素服奉全身于

① 关于禅宗在这地区的活动情形，参见铃木哲雄，《唐五代の禅宗—湖南江西篇》。

江宁县丹阳乡起塔。谥“大法眼禅师”。塔曰无相。嗣子天台山德韶、文遂、慧炬等一十四人先出世，并为王侯礼重。次龙光、泰钦等四十九人后开法，各化一方，如本章叙之。后因门人行言署玄觉导师，请重谥“大智藏大导师”。三处法集及著偈颂真赞铭记诠注等凡数万言，学者缮写传布天下。①

以上引文值得注意的是，文益禅师早年曾入希觉律师之室，“复傍探儒典，游文雅之场。觉师目为我门之游夏也”。由此可知文益从早年开始便长于文学诗词。后来应南唐中主之邀住持报恩寺和清凉寺。又其所作十四则法偈今录于《景德传灯录》中。② 毫无疑问的，文益禅师之长于文学诗词著作与早年在浙江从南山系希觉律师游有关。希觉世为晋陵（江苏武进）人，学通儒、墨二家，后在温州开元寺出家，从天台慧则大师游，精研四分律，后移驻杭州大钱寺。吴越文穆王赐紫衣，号文光大师，论著多种，诸如：

《增辉录》二十卷，发扬其师慧则《集要记》之意；

《会释记》二十卷；

《拟江东谗书》五卷；

《杂诗赋》十五卷；

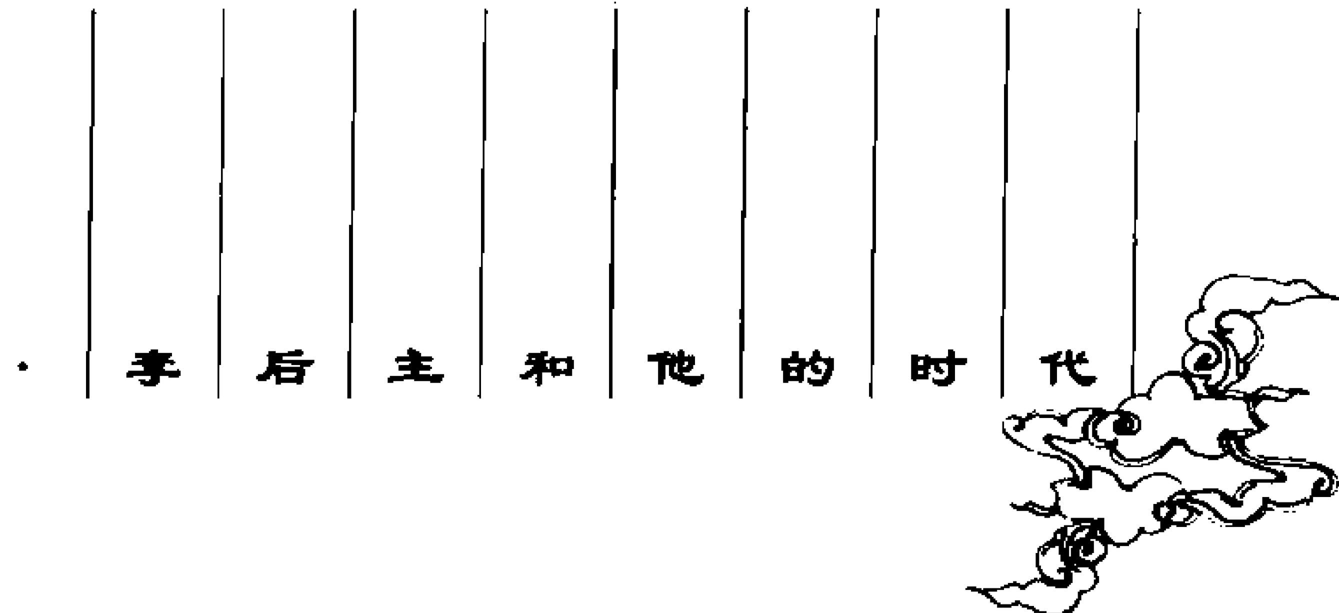
《注林鼎金陵怀古百韵诗杂体》四十章。③

或许由于希觉律师勤于学习及著作的影响，使文益也热衷于文字著述。在希觉律师之外，文益禅师也曾受华严宗教义的影响。当时华严宗在吴越一带相当流行，出身浙江余杭的法眼文益因接触而接受华严宗应是自然之事，因此，他的法眼宗便具融合

① 见释道原，《景德传灯录》，卷 24，页 230—232。又见释赞宁，《宋高僧传》，册上，卷 13，页 313—314，《周金陵清凉院文益传》，但内容不及前者详尽。

② 见释道原，《景德传灯录》，卷 29，页 301—302。

③ 参见小川贯一，《钱氏吴越国の佛教に就て》，页 50—51。



他宗的特色。[①] 文益法眼的主张后来经法嗣天台德韶以及德韶门下正觉空慧禅师予以发扬光大。正觉空慧禅师曾住杭州报恩道场，并曾印行《华严论》一百二十卷，弘扬华严宗教义。

然而，个人以为法眼文益禅师之能深得南唐二主的特殊礼遇，除了他在禅学方面具有极深的修养，足以折服二主之外，他早年所游吴越、福建、江西及金陵各地所累积的阅历和知识，必也是吸引南唐二主的要素。除此之外，他在文学诗词方面的才华应是令南唐中主和后主心悦诚服的主要力量。换句话说，法眼文益禅师由于本身具有禅学和文学方面的才华，因此才能深令好尚文艺和佛理的南唐二主心仪礼敬。由于他们的气质近似，彼此之间才会因同气相求而密切契合。

可惜的是当后周显德五年(958)文益示寂以后，南唐国势每况愈下，十七年后南唐亡国。法眼宗在金陵地区或南唐全境的发展情形并不清楚。值得注意的是在邻邦吴越地区，法眼宗由于天台德韶和永明延寿的努力，而得以弘布，成为相当重要的宗派。[②] 南宋时期还有画院画家(传为马远)所作的《清凉法眼图像》(图4-6，京都天龙寺)。幅上有宁宗(1168—1224)皇后杨妹子所题的诗句：

> 大地山河自然，毕竟是同是别；若了万法唯心，休认空花水月。

以下笔者试就史料所得简述法眼文益法脉之渊源，并示法眼宗在吴越的后续发展。

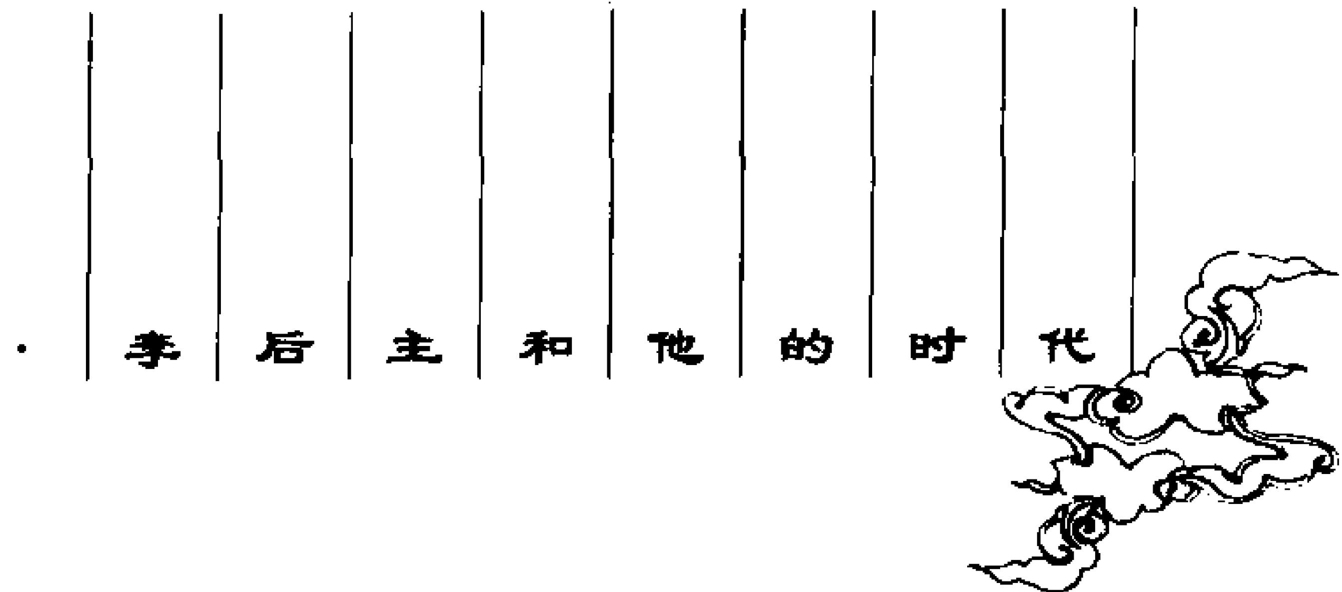
---

① 个人对于华严宗所知极为有限，不敢妄论，此处所据为塚本俊孝，《五代南唐の王室と佛教》，页81—84。另外，可再参见 Jacques Giles, "The Avatamsaka Sutra (Flowered Ornamentation) and Its Painted Representation at Dunhuang"，《敦煌的〈华严经〉及其绘画艺术》，页471—473(摘要)。又，禅宗各家对以文字教化的看法与实践各不相同，江西青原行思法系的马祖道一、石头希迁及其法嗣的诸多传法公案及记录，或可看做是文字禅的滥觞。关于宋代之前禅宗各家的主张与发展，参见释印顺，《中国禅宗史》，卷8，页327—351，禅风的对立；卷9，页389—423，诸宗抗立与南宗统一。又见杜继文、魏道儒，《中国禅宗通史》，页1—377，以见禅宗思想之演变。又，据鎌田茂雄之观察，禅宗思想与华严宗的关系，极为密切，参见其《禅典籍内华严资料集成》。

② 文益禅师法嗣及门人至少有六十三人，其中在吴越地区传法者人数相当多，参见释道原，《景德传灯录》，卷25、26，页242—270。又，关于永明延寿之研究，参见忽滑谷快天，《永明延寿的宗风与其细行》。



图 4-6　（传）马远，《清凉法眼图像》，南宋，绢本设色，京都天龙寺。



三、法眼宗法脉简示

(一)、雪峰义存禅法传布吴越情况:

1. 武肃王(907—932):礼敬义存弟子道怤禅师。

2. 文穆王(932—941):礼请道怤于龙册寺弘法。

3. 忠献王(941—947)时雪峰义存法嗣有:西兴化度院师郁,龙兴寺宗靖、大钱山从袭、耳相院行修、洞岩院可休等传雪峰禅法。

4. 忠懿王(948—978)奏请封雪峰义存法嗣福州玄沙院师备为宗一大师。

(二)、法眼文益

1. 生于浙江余杭。

2. 七岁依新定智通院全伟禅师落发。

3. 后往越州开元寺。

4. 转赴明州鄮山育王寺,入希觉律师之室(希觉传道宣南山四分律之法)。

5. 南游福建,寓福州城西地藏院,从罗汉桂琛游(罗汉桂琛传雪峰义存、玄沙师备之禅法)。

6. 至临川,住崇寿院。

7. 南唐中主请文益到建康报恩院,称净慧禅师,后住清凉院。

8. 后主少年即入其室。

9. 后周显德五年示寂,法嗣及门人六十三人。其法又经门人传布至吴越地区,最重要者为德韶及慧明。

(三)、天台德韶(891—972)

1. 天台白沙院德韶曾在临川崇寿院依法眼文益参禅得法。

2. 忠懿王钱弘俶为王子牧丹丘郡时即闻其法。后弘俶为吴越国王即迎德韶为国师。

3. 德韶遂传法眼宗禅法于吴越。

(四)、杭州报恩寺慧明(904—975)

1. 慧明曾游闽、越参诸禅席,传玄沙师备之法。

2. 赴临川,谒文益与师资道合。

3. 赴吴越,与雪峰长庆(居天台白沙院)抗辩得胜,忠懿王赐名圆通普照禅师。居城北报恩元教寺为住持。

(五)、永明延寿(904—975)

1. 忠懿王于建隆元年(960)重建西湖灵隐寺,延请明州雪窦山延寿(德韶法嗣)为一世。

2. 延寿入慧日永明院,作《宗镜录》百卷;《万善同归集》六卷,将万法唯心之天台、华严、法相等教义与禅宗宗旨融合,树立"教禅一致"、"祖佛同诠"之综合性佛教。[①]

A. 文益禅师与南山律法系[②]:

①道宣→②周→③道恒→④省躬→⑤惠正→⑥玄畅→⑦慧则→⑧希觉→⑨文益

B. 法眼宗传法系谱[③]:

①道信(580—651)→②弘忍(602—675)→③慧能(638—718)→④青原行思(?—740)→⑤石头希迁(700—790)→⑥天皇道悟(748—807)→⑦龙潭崇信→⑧德山宣鉴(782—865)→⑨雪峰义存(822—908)→⑩玄沙师备(835—908)→⑪罗汉桂琛(867—

---

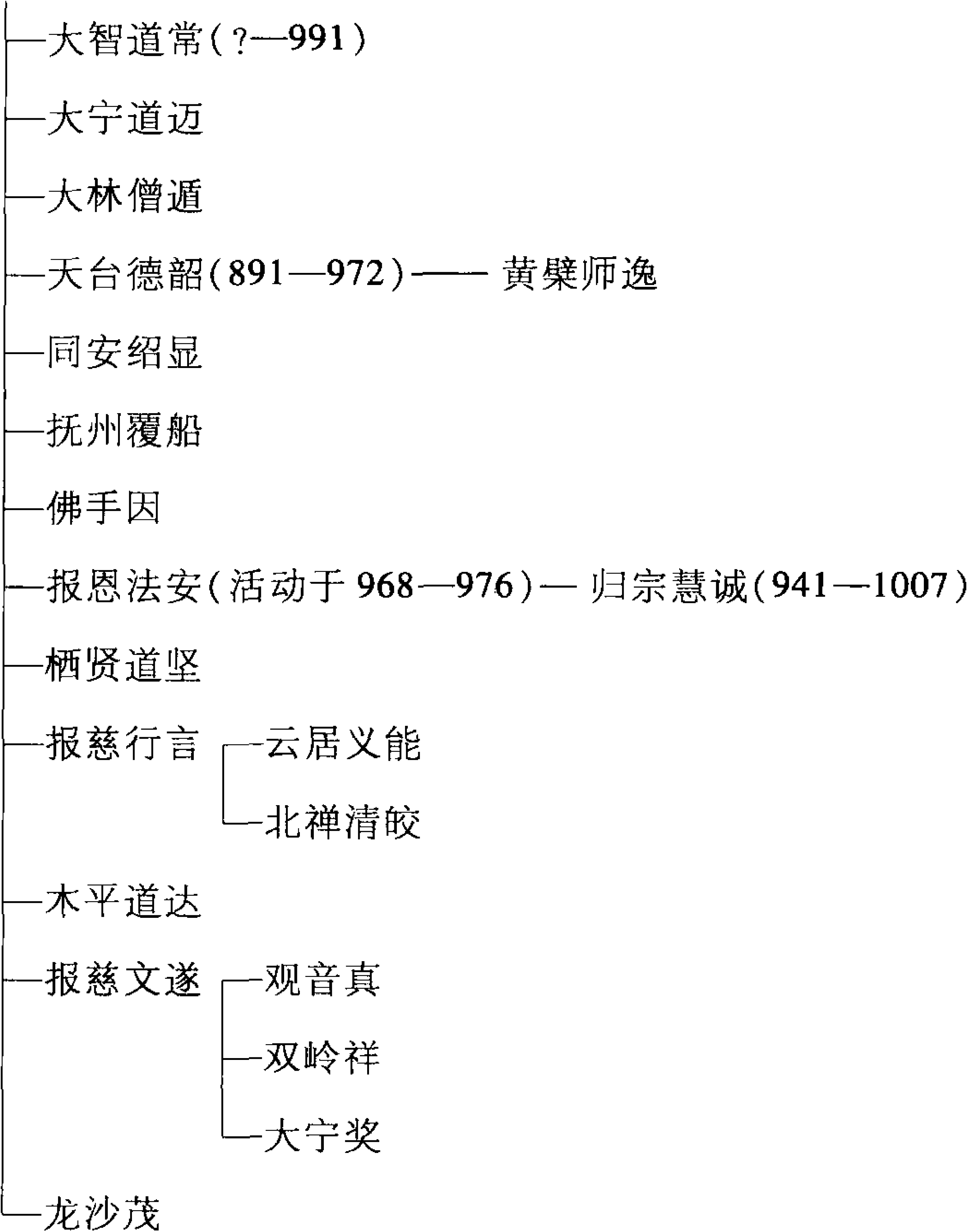
① 参见小川贯一,《钱氏吴越国の佛教に就て》一文。

② 此据牧田谛亮,《赞宁与其时代》,页359。

③ 此据铃木哲雄,《唐五代の禅宗》,页349—359。

928)→⑫清凉文益(885—958)

- 云居清锡
- 永安明(911—974)
- 观音从显(906—983)
- 归宗义柔(?—993)
- 归宗策真(?—979)
- 归宗师慧
- 归宗省一
- 归宗梦钦
- 化成慧朗
- 严阳齐
- 江西灵山
- 黄山良匡
- 芝岭照
- 舍利玄阐
- 钟山道钦
- 上蓝守讷
- 净德智筠(906—969)
- 崇寿契稠(?—992)
- 西山道耸
- 清凉泰钦(?—974)
  - 云居道齐(929—997)
  - 栖贤慧聪
- 栖贤慧圆
- 禅谿可庄



附录一:南唐佛教大事简表[①]

地区 / 年代	金陵	庐山	其他
	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动
919 (吴)	吴、徐温(徐知诰/李义父)铸兴化院钟记(武义二年十月二十三日立)在府城香林寺。[②]		

① 本表主要依据牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页3—150;小川贯一,《钱氏吴越国の佛教に就て》,页45—65;铃木哲雄,《唐五代の禅宗》,页320—341,等资料编列、查证、增补而成。

② 陈思,《宝刻丛编》,卷15,江南东路建康府,页448。

续 表

地区 / 年代	金陵	庐山	其他
	寺庙・僧侣・活动	寺庙・僧侣・活动	寺庙・僧侣・活动
925	吴王杨溥于石头城建清凉寺，礼请悟空住持。①		
927	吴开善寺塔院并记（顺义七年六月记）。②		
930			南汉云门文偃（864—949）住持韶州灵树寺。③
933	吴新兴寺崇福院五百罗汉碑（太和癸巳十月立）。④		
934	金陵能仁寺改名报先院。⑤		
937（以下为南唐）	僧用虚题栖霞寺（升元元年）。⑥		
938	南唐牛首山祖堂幽栖禅院佛殿记（升元二年二月）。⑦		
939		南唐东林寺题名跋（升元三年）。⑧	
941	金陵能仁寺改名兴慈寺。⑨		

① 释觉岸，《释氏稽古略》，卷3，页147，《乙酉，同光三年》条；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页46。
② 同上。
③ 释觉岸，《释氏稽古略》，卷3，页148，《庚寅，长兴元年》条；释道原，《景德传灯录》，卷19，页176—177；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页61。
④ 此据牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页65；但寻索《宝刻丛编》，卷5，未见此记，或为误引。
⑤ 见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷32，页1149，事在“吴太和六年”；又见牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页68。
⑥ 牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页79，引《江苏金石志》，卷32。
⑦ 陈思，《宝刻丛编》，卷15，页449；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页81。
⑧ 此据牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页84，又见陈舜俞，《庐山记》，页1027。又东林寺曾于唐武宗会昌三年（843）被废，849年复立，参见铃木哲雄，《唐五代の禅宗—湖南江西篇》，页327—328。
⑨ 见葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷32，页1147：“能仁寺唐会昌中废。杨吴太和中改报先院。南唐升元中改兴慈院……”；但牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页87却明言事在升元五年（941），不知何据。

续　表

地区／年代	金陵	庐山	其他
	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动
942	南唐天王像记(升元六年)。①	南唐重修东林寺记(升元六年七月)。②	
943	升州清凉院休复悟空禅师十月入灭。其前中主常往礼敬。③		
937—943(烈祖之世)	1. 南唐烈祖后宫种氏被幽于别宫数月,命度为尼。④ 2. 烈祖召豫章龙兴寺僧智玄,译中印佛经;又命文房书华严论四十部……并图写制论李通玄像……及其末年,溧水天兴寺献桑木如僧状……烈祖迎置宫中……⑤ 3. 金陵新建净妙寺;改兴教寺为清凉寺,瓦官寺为升元寺。⑥		
944	中主改清凉寺为石头清凉大道场,寺中有李氏避暑宫和德庆堂(堂匾为后主所书,又有名画家董羽画龙,李霄远草书,合称三绝,及后主追荐烈祖的钟)。⑦		

① 陈思,《宝刻丛编》,卷15,页449;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页90。
② 此据牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页89,但寻索《宝刻丛编》,卷35,未见,或为误引。
③ 见释道原,《景德传灯录》,卷24,页233;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页92。
④ 马令,《南唐书》,卷6,页27;陆游,《南唐书》,列传卷13,页72;但牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页141,定此事为951—959。不当,此事应为烈祖生前之事。
⑤ 陆游,《南唐书》,列传卷15,页82;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页143—144。
⑥ 参见本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》。
⑦ 同上。



续 表

地区 年代	金陵	庐山	其他
	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动
945	1. 南唐保宁院钟(保大三年)。① 2. 保大香炉记(保大三年五月)。② 3. 报恩禅院取经禅大德恒安呈《续新译贞元释教录一卷》。③	弥勒菩萨上生殿记(保大三年二月二十一日)。④	边镐往讨建州,胜战,因信佛而释俘,人称“边佛子”。⑤
946	1. 后主造一钟于清凉寺,录其上云:“荐烈祖孝宗皇帝脱幽出厄。”⑥ 2. 南唐中兴佛窟寺碑(保大四年二月立)。⑦		
948	南唐辟支佛大广现身记(保大六年立)。⑧		
949			1. 南唐江都府大明寺残碑,住持法云、缁徒觉观记(保大七年四月廿一日)。⑨ 2. 云门文偃禅师坐逝,塔全身于丈室。⑩
950	南唐祈泽寺碑(保大八年六月二十八立)。⑪		

① 见葛寅亮,《金陵梵刹志》,卷48,页1393。保宁院后改为奉先寺。见牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页95。
② 陈思,《宝刻丛编》,卷15,建康府,页449;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页97。
③ 牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页100,引《续贞元释教目录》;又据小野玄妙编,《佛教经典总论》,页637。
④ 陈思,《宝刻丛编》,卷15,宣州,页457;陈舜俞,《庐山记》,卷5,页1049。
⑤ 牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页160。
⑥ 释志磐,《佛祖统纪》,卷42,页392,开运三年事;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页101。
⑦ 陈思,《宝刻丛编》,卷15,页449;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页100。
⑧ 牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页107。
⑨ 牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页110;王昶,《金石萃编》,卷122,页4b—5a。
⑩ 释道原,《景德传灯录》,卷19,页177—178;释觉岸,《释氏稽古略》,卷3,页149;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页110—111。
⑪ 陈思,《宝刻丛编》,卷15,页449—450;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页112。

续　表

地区 年代	金陵	庐山	其他
	寺庙・僧侣・活动	寺庙・僧侣・活动	寺庙・僧侣・活动
948—995		江州庐山若虚传隐于庐山……江南国主李氏钦尚其道……乾祐中盛夏坐终。①	
951	1. 中主为文祭祷南唐清凉寺悟空禅师②;韩熙载撰碑(保大九年七月二十五立)③。 2. 徐铉作《摄山栖霞寺新路记》。④		边镐征讨湖南,饥馑施赈,人称"边菩萨"。后纲纪不振,长沙人称"边和尚"。⑤
952			泉州招庆寺静、筠二禅师作《祖堂集》。⑥
955	中主作《禅宗四祖道信大师塔院疏》。⑦		南唐双溪院碑(保大十三年)。⑧
956		南唐庐山东林寺上方禅师舍利塔记,彭滨撰《保大十四年十月立》。⑨	

① 释赞宁,《宋高僧传》,卷25,页643;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页113。
② 陈思,《宝刻丛编》,卷15,页450。
③ 陈思,《宝刻丛编》,卷15,页450;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页116。
④ 参见本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》。
⑤ 牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页161。
⑥ 《祖堂集》二十卷乃现存最古之初期禅宗史,南唐刊行后失传。1245年高丽海印寺住持林幻镜复刻。1972年,日本京都花园大学中文出版社印行。此据台北广文书局1979年之影印本。
⑦ 张仲炘、杨承禧撰,《湖北通志》,册5,卷99,页2242。牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页97,引《湖北金石志》,定为保大三年事,误。
⑧ 牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页130。
⑨ 陈思,《宝刻丛编》,卷15,宣州,页457;陈舜俞,《庐山记》,卷5,页1049;牧田谛亮,《五代宗教史研究》,页132。



续　表

年代＼地区	金陵	庐山	其他
	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动
958	"金陵清凉文益……闰七月五日……加趺而尽……俗年七十四，腊五十五，私谥曰'大法眼'，塔号'无相'……江南后主为碑颂德，韩熙载塔铭"。①	庐山佛手岩行因禅师屹然而化，春秋七十许，元宗曾诏，不赴，而坚请于栖贤寺开堂讲道。②	大汉韶州云门山大觉禅寺大慈云匡圣宏明大师（文偃）碑铭，陈守中撰（大宝七年四月立）。③
907—959	1. 韩熙载帷箔不修：……复有医人及烧炼僧数辈，每来无不开堂入室，与女仆等杂处……④ 2. 僧赋《牡丹诗》。僧谦光，金陵人也。素有才辨，江南国主国师礼之。然无羁检，饮酒如常。显德中，政乱，国主犹晏然，不以介意。一旦（日）因赏花，命谦光赋诗。⑤ 3. 有酒秃者焉，酒秃姓高氏，骈族子，弃家祝发，博极群书，善讲说……（南唐）后主召讲华严梵行一品，金帛甚厚。⑥ 4. 徐游，知诲子也……预筹画，事典宫室营缮及浮屠事。⑦		

① 释赞宁，《宋高僧传》，卷13，页314；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页135。又有以文益卒于显德四年之说，参见牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页134。但陈垣，《释氏疑年录》，页184，已辨其非。

② 陈舜俞，《庐山记》，卷1，页1025；释赞宁，《宋高僧传》，卷13，页314—315；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页136。

③ 释觉岸，《释氏稽古略》，卷3，页149；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页135—136。

④ 陶岳，《五代史补》，卷5，页682；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页143。

⑤ 陶岳，《五代史补》，卷5，页683；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页143。

⑥ 陆游，《南唐书》，列传卷4，页35，毛炳传；马令，《南唐书》，卷26，页102，浮屠传玄寂条；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页142。

⑦ 陆游，《南唐书》，列传卷5，页36；牧田谛亮，《五代宗教史研究》，页143。

续 表

年代＼地区	金陵	庐山	其他
	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动
960		中主曾请庐山僧行因赴金陵，不就；中主迁都洪州途中，往庐山开先寺听绍宗禅师说法。①	
943—961（中主之世）	1. 中主曾命玄寂入宫讲《华严经》；命应之抄《楞严经》，冯延巳作序。② 2. 于宫中造佛寺十余。开金陵大报恩寺，大报慈寺及清凉寺等道场；礼敬证圣寺木平和尚、报恩院清护禅师。③ 3. 中主弟景达于保大年间建奉先寺以荐烈祖冥福。④ 4. 名将林仁肇及史家高越两人出资重建栖霞寺舍利塔之举，或在中主之世，此塔今存。⑤		
967	江宁府麒麟门外本业寺记、僧契撰，德筠书（乾德五年七月十九日立）。⑥	洪州龙兴寺钟款识，林仁肇舍俸钱重铸（保大十一年毁；乾德五年二月廿五日）。⑦	

① 参见本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》。

② 同上。

③ 同上。

④ 葛寅亮，《金陵梵刹志》，卷 48，页 1393。

⑤ 参见史岩，《五代两宋雕塑概说》，页 3—5；又见孙大章、喻维国，《宗教建筑艺术》，图版 36、37 及页 12、13 说明部分。

⑥ 王昶，《金石萃编》，册 3，卷 122，页 6b—7a。

⑦ 同上书，页 5b—6a。



续 表

地区 年代	金陵	庐山	其他
	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动	寺庙·僧侣·活动
961—975	后主……于宫中建永慕宫;又于苑中建静德僧寺;钟山建精舍,御笔题名"报慈道场"。① 后主礼敬报恩寺文益法眼(净慧)(885—958)和清凉寺文遂法灯(泰钦,? —974)。文遂圆寂后,后主为他立碑,韩熙载为他撰写塔铭。此外,后主又礼敬净德道场智筠(906—969),报恩院清护(916—970),冲煦(916—974),钟山道钦,润州光逸,庐山圆通寺缘德(898—977),蕲州四祖清皎(906—993),及木平和尚,及玄觉导师。后主又曾邀德明、云真、义伦等法师讲《楞严经》和《圆觉经》;此外,又出余钱募民及道士为僧;后主退朝与后顶僧伽帽服袈裟,课诵佛经。胡跪稽颡,至为瘤赘。手常屈指作佛印;僧尼犯奸淫狱成,辄令还俗;奏死刑日,则于宫中佛前燃灯,以达旦为验,谓之命灯。未旦而灭则论如律,不然率贷死……开宝初北僧小长老南来为间谍;怂恿后主奢华,并于牛头山造寺千余间…及宋师渡江,即其寺为营。又有北僧于采石矶,草衣藿食……及宋师下池州,系浮桥于石塔为间。②		

① 陈彭年,《江南别录》,页 161。

② 参见马令,《南唐书》,卷 26;陆游,《南唐书》,卷 18;周在浚,《南唐书注》,卷 18;刘承幹,《南唐书补注》,卷 18。

续　表

年代＼地区	金陵	庐山	其他
	寺庙・僧侣・活动	寺庙・僧侣・活动	寺庙・僧侣・活动
975（南唐亡）	金陵城围之际，后主手书祈愿文祈佛护佑。①	圆通寺僧于南唐亡国之际同仇敌忾，共同抗宋。金陵城破乃遁去。②	后主于亡国后，被押往汴京途中，经临淮，礼拜普光王塔，施金帛以千计。③
978（北宋）	后主亡后，宫人乔氏捐赠后主手书《心经》予汴京相国寺西塔院，以荐后主冥福。④		

附录二：南唐名僧资料

（据刘承幹，《南唐书补注》，卷18，页8b—20a）⑤

1. 应之（升元保大间，内廷供奉）能文章、楷隶、书帖，中主、后主书体与之相类。宣和书谱，中兴馆间储藏录其作。（徐铉诗）（韩魏公集）（骑省集）（刘：8b—9a）。
2. 休复（？—943）烈祖时居清凉寺，中主元年卒（十国春秋）（刘：9a—9b）。
3. 无殷（？—960）澄源法师（徐铉铭）（传灯录）（刘：9b—11b）。
4. 行因（？—？）六祖下八世鹿门真嗣（指月录）（刘：11b）。
5. 僧伽（？—1009）（罗湖墅录）（刘：11b—12a）。
6. 缘德（？—964后）（圆通纪胜）（刘：12a—b）。

---

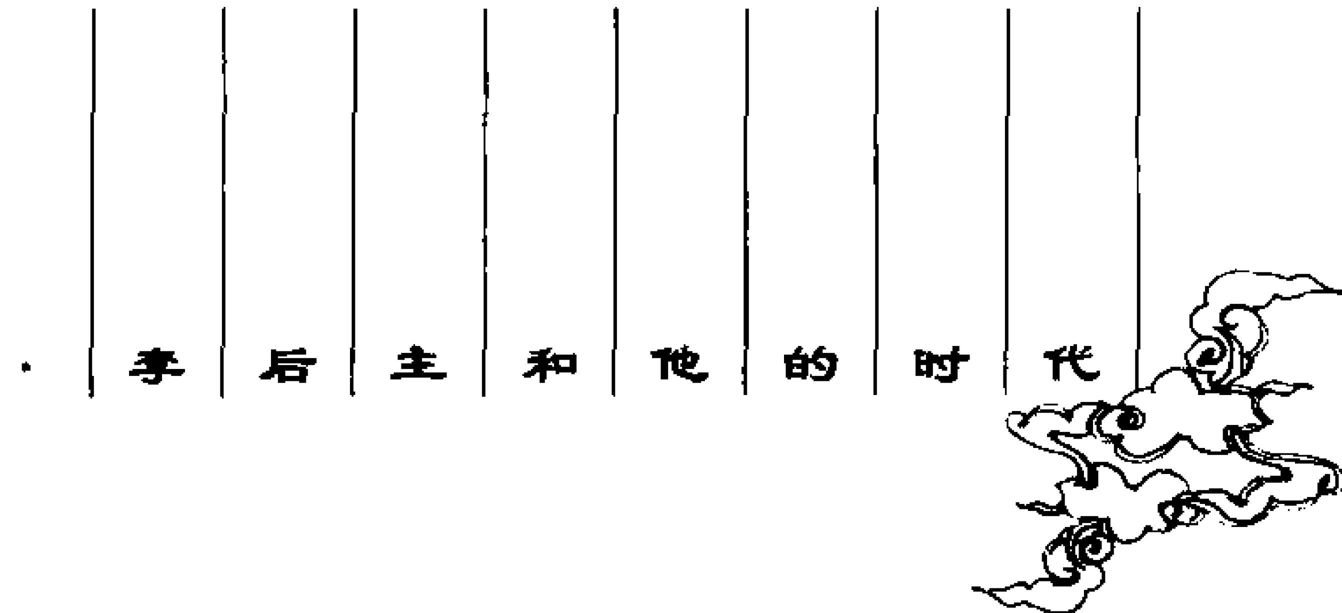
① 张邦基，《墨庄漫录》，卷7，页62。

② 曾敏行，《独醒杂志》，卷1，页529。

③ 陆游，《南唐书》，列传卷15，页82—83。

④ 王铚，《默记》，卷中，页342。

⑤ 在这些资料之外，可再参考法眼宗传法系谱及铃木哲雄《唐五代の禅宗》，以便对南唐名僧多加了解。



7. 文益(885—958)(指月录)(刘:12b—14a)。

8. 若虚(948 至 950 间卒)(江西通志)(刘:14a)。

9. 僧深(？—?)曾见文益(传灯录)(刘:14a—15a)。

10. 情禀(？—?)……李氏清居光睦,未几,复命澄心堂集诸方要经,十稔,迎住洞山开堂(传灯录)(刘:15a)。

11. 定光(保大期间)(名胜志)(刘:15b)。

12. 文遂(？—?)师文益,后主署雷音觉海大导师(传灯录)(刘:15b)。

13. 智筠(906—969)后主创福德院于金陵,延居之。署达观禅师(南唐春秋)(刘:16a)。

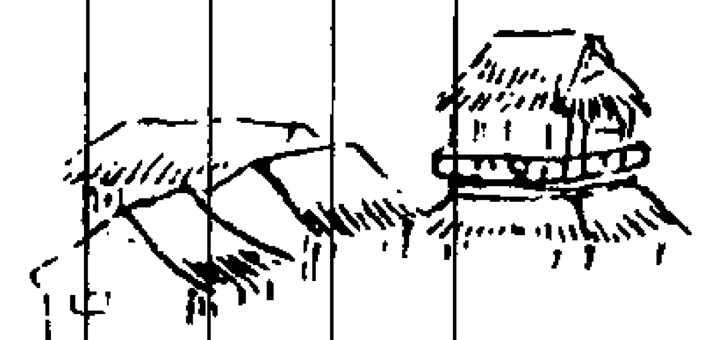
14. 澄玘(898—958),终于建康龙光禅院,号玄寂禅师(骑省集)(刘 16a—17a)。

15. 冲煦(916—974)居奉先道场(中主、后主皆礼之)(骑省集)(刘:17a—19a)。

16. 道岑(？—977)(开士道传)(刘:19a)。

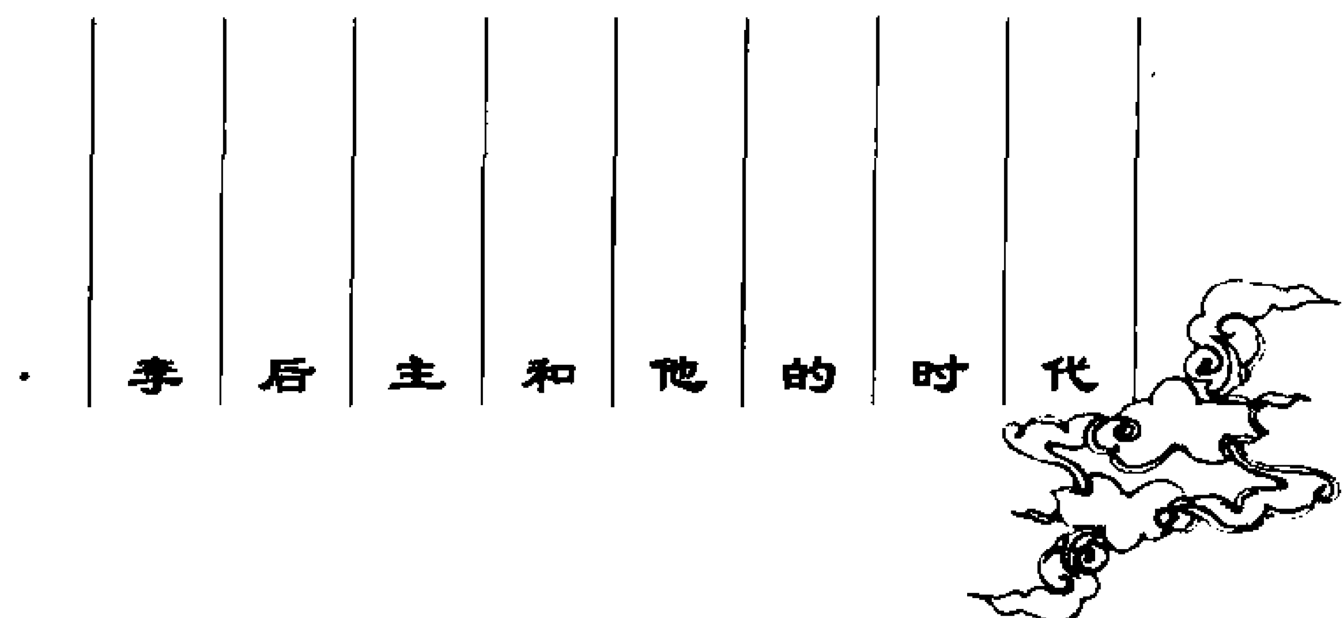
17. 玄则(？—?)金陵报恩院(指月录)(刘:19b—20a)。

——本文原载于李志夫编,《佛学与文学》(台北:法鼓文化,1998),页 245—285;后又于 2003 年秋至 2004 年春增补修订而成。



第五章

南唐绘画的特色与相关问题的探讨



南唐(937—975)经历三主,国祚短促,只有三十九年。烈祖李昪(888—943)开国,建都金陵(南京),初期领地包括江苏、湖北、安徽和江西等富庶地区。中主李璟(916—961)时期,国势由盛而衰,全盛时疆域曾一度扩及福建南部,但后与吴越(907—978)及后周(951—960)交兵失利,先后丧失闽南及江北领地。到后主李煜(937—978)继位时,只剩江南半壁江山。① 虽则如此,但南唐因地处鱼米之乡,物产丰富,经济繁荣,且政治远比连年战乱的北方安定,因此与前、后蜀(907—925;934—965)并称为长江中、下游最富裕的国家。加上南唐三主都富于文学与艺术修养,上行下效,蔚为风气,因此文风鼎盛,史家赞誉有加。②

根据文献资料来看,南唐的文学、艺术、图书收藏和审美观等等,都对北宋产生直接而深入的影响。③ 在绘画方面也是如此。④ 可惜因年代久远,南唐传世作品零星分散,虽经历代收藏著录⑤,但其中又真伪互见,学者见解莫衷一是。在这种情况之下,想对南唐绘画作一全面了解,自不可能。笔者在此谨就观察所得,思辨所及,追摹南唐绘画的特色,并探究它的美学精神,以勾勒南唐画风之大概。

以笔者所见,南唐绘画的特色,实际上包含了三个重要的层面,其一为继承唐代(618—907)中原传统样式,其二为建立江南新画风,其三为实践诗、书、画三艺结合的新美学价值。这些特色以不同程度的比例反映在它的人物、山水和花鸟画等方面。以下试择其要,简略说明这种现象。

一、人物画

南唐比较重要的人物画家包括周文矩、高冲古(太冲)、陶守立、竹梦松、王齐翰、

① 关于南唐版图的变化,参见马令,《南唐书》,卷30,《建国谱》,页112—114。又关于南唐简史,参见本书第一章《南唐烈祖的个性与文艺活动》。

② 同上。

③ 参见本书第三章相关部分。

④ 庄申,《五代十国的绘画》;杨新,《五代绘画概述》。

⑤ 参见福开森,《历代著录画目》,南唐画家各相关部分。

顾德谦和顾闳中等人。[①] 他们的职位虽然高低有别，但所担任的工作则相当类似，主要为宫廷服务，包括为皇室和宫廷人员写真，并作闲居、宴乐、雅集等图。在写真方面，据说高冲古曾为中主写真，而周文矩和陶守立也都曾为后主作肖像画。[②] 在闲居方面，比较有名的例子为周文矩，他早在烈祖升元（937—943）年间便曾奉命作《南庄图》。[③] 但据郭若虚所记，周文矩是在后主之时才奉命而作此画的：

> 李后主有国日，尝令周文矩画《南庄图》，尽写其山川气象，亭台景物，精思详备，殆为绝格。开宝癸亥岁归朝，首贡于阙下。[④]

无论如何，此图素为南唐皇室所藏，南唐亡国后，才由后主呈献给宋太祖（927—976）。[⑤]《南庄图》虽已不存，但其内容所表现的很可能是烈祖所闲居的南庄景象。这种图写轩冕之士幽居隐逸的传统，至少可以推溯到唐代卢鸿（活动于8世纪初期）的《草堂十志》以及王维（701—761）的《辋川图》。而其流绪所及则可包括宋代李公麟（1049—1106）的《山庄图》、明代沈周（1427—1509）为吴宽（1435—1504）所作的《东

---

① 这些画家小传分别见于以下著录：周文矩，参见刘道醇，《圣朝名画评》，卷1，页8a、b；郭若虚，《图画见闻志》，卷3，页42；卷6，页91、227；《宣和画谱》，卷7，页69—71；刘承幹，《南唐书补注》，卷17，页5b—7a。高冲古，参见《图画见闻志》，卷3，页48；卷6，页91；《南唐书补注》，卷17，页8b。陶守立，参见《图画见闻志》，卷1，页12；卷2，页31；《南唐书补注》，卷17，页4a、b。竹梦松，参见刘道醇，《五代名画补遗》，页5a、b；《图画见闻志》，卷2，页31；《南唐书补注》，卷17，页5b。王齐翰，参见《圣朝名画评》，卷1，页5b—6b；《图画见闻志》，卷1，页12，卷3，页41、42；《宣和画谱》，卷4，页40—42；《南唐书补注》，卷17，页4b、5a。顾德谦，参见《图画见闻志》，卷3，页42；《宣和画谱》，卷4，页42、43；《南唐书补注》，卷17，页7a。顾闳中，参见《宣和画谱》，卷7，页72、73。

② 见上注，周文矩、高冲古及陶守立部分。周文矩作品入藏宣和内府者多达76件，参见《宣和画谱》，卷7，页69—71。

③ 此事最早见录于刘道醇，《圣朝名画评》，卷1，页8a。但在郭若虚的《图画见闻志》、宋徽宗敕编的《宣和画谱》及刘承幹的《南唐书补注》中，均误以为是后主所命。参见注①中关于周文矩之资料。《宣和画谱》，卷7，页69中所载"升元中，煜命文矩画《南庄图》……"尤误。因后主生于升元元年（937）历升元年间（937—943）后主最大不过七岁，当不可能命文矩作画。

④ 郭若虚，《图画见闻志》，卷6，页91。

⑤ 见《宣和画谱》，卷7，页69。



庄图》以及文徵明(1470—1559)为王献臣所作的《拙政园图》等等。[1] 而有关宴乐方面,比较有名的是中主保大五年(947)曾召集高冲古、周文矩、朱澄、董源和徐崇嗣等五位画家合作《赏雪图》的故事:

> 李中主保大五年,元日大雪,命太弟以下登楼展宴,咸命赋诗。命中人就私第赐李建勋继和。是时建勋方会中书舍人徐铉、勤政学士张义方于溪亭,即时和进。乃召建勋、铉、义方同入,夜艾方散。侍臣皆有兴咏,徐铉为前后序。乃集名手图画,曲尽一时之妙。真容高冲古主之;侍臣法部丝竹,周文矩主之;楼阁宫殿,朱澄主之;雪竹寒林,董源主之;池沼禽鱼,徐崇嗣主之。图成,无非绝笔。[2]

根据这则记载看来,当时高冲古的人物画成就和地位应在周文矩之上,因此才有资格为中主画像,但可惜高冲古和陶守立的画迹都已不存,因此无法得知他们的画风。现今传世的南唐人物画多传为周文矩、顾闳中和王齐翰所作。以下试分别以这些画迹为主,探讨他们的画风特色和相关问题。首先我们来看周文矩。

1. 周文矩[3]

周文矩的人物画风主要来源有二:一为学自唐代周昉(活动于749—803后)的仕女样式;其次,则是受了李后主"金错刀"书法的影响,而自创"颤笔"风格。周文矩的仕女画与周昉画风关系密切。依据郭若虚的记载,周文矩仕女的画"大约体近周昉,而更增纤丽":

---

① 关于李公麟的《山庄图》研究,参见 Robert E. Harrist, Jr., *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Kung-lin*; 关于文徵明《拙政园图》的研究,参见 Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming (1470-1559)*;文徵明曾分别于1535及1551年两度画拙政园图,前者包括31景,藏地不明;后者包括八景,今藏纽约大都会美术馆。参见 Alfreda Murck and Wen Fong, *A Chinese Garden Court at the Metropolitan Museum of Art*, pp. 24-25。

② 郭若虚,《图画见闻志》,卷6,页91。

③ 传周文矩所作画目众多,参见福开森,《历代著录画目》,册上,页165a—167a。

周文矩，建康句容人。事江南李后主为翰林待诏，工画人物车马，屋木山川，尤精仕女，大约体近周昉，而更增纤丽。有《贵戚游春》、《捣衣》、《熨帛》、《绣女》等图传于世。①

除周文矩之外，南唐当时学周昉画风的还有竹梦松。据刘道醇（活动于11世纪中期）的看法，竹梦松的画"宛得周昉之格"；"其布景命意，绰约体态"。② 此外，在道释画方面也反映出这种现象，著名的例子为曹仲玄（元）学吴道子（约685—758）。据刘道醇的《五代名画补遗》（1059前）所记：

曹仲元，建康丰城人，少学吴生，攻画佛道及鬼神，仕伪南唐主李璟为待诏……③

由此可证南唐画家继承唐代画风的事实。但这并不意味着南唐画家墨守成规。相反的，他们在唐代样式的基础上进一步开创了自己的风格。曹仲玄便是一个很好的例子。依刘道醇所记：

仲元凡命意搦管能夺吴生意思，时人器之。仲元后乃顿弃吴法，自立一格，而落墨致细，傅彩明泽，南州士人咸器重之……④

关于此，郭若虚的《图画见闻志》（1074）说得更为具体：

曹仲玄……工画佛道鬼神，始学吴，不得意，遂改迹细密，自成一格，尤于傅彩

① 郭若虚，《图画见闻志》，卷3，页42。
② 见刘道醇，《五代名画补遗》，页5a、b。
③ 见刘道醇，《五代名画补遗》，页4a；又见郭若虚，《图画见闻志》，卷2，页31。
④ 见刘道醇，同上书。





图 5-1
(传)周文矩(活动于 10 世纪中期),
《宫中图》,局部,约 12 至 13 世纪摹本,
绢本浅设色,纽约大都会美术馆。

妙越等夷,江左梵宇灵祠多有其迹。①

可见曹仲玄先师承吴道子样式,后来"改迹细密",自成一格,特别又以"傅彩妙越等夷",闻名江左的事实。可知南唐出色的人物画家虽然承继唐代中原画风作为基础,但却设法突破且更积极地尝试建立自己的画风。曹仲玄如是,周文矩也如是。郭若虚说周文矩画仕女,"大约体近周昉而更增纤丽"②。他的意思是说周文矩的仕女比起周昉所作更为纤瘦美丽,也就是在造型上有新的创意。那么到底周文矩学周昉的样式是何种面貌?而他自创的新造型又是何种形象?笔者以为前者可以《宫中图》(图 5-1,纽约大都会美术馆)为代表,而后者,或许可以《簪花仕女图》(图 5-7,辽宁省博物馆)为例。

① 见郭若虚,《图画见闻志》,卷 2,页 31。
② 同上书,卷 3,页 42。



图 5-2　（传）周昉（活动于 8 世纪后半），《挥扇仕女》，局部，绢本设色，北京故宫博物院。

《宫中图》共有四段，分别藏在佛罗伦萨（A 段）、克利夫兰（B 段）、哈佛大学（C 段）及纽约大都会美术馆（D 段）。[1] 在现存四段《宫中图》中，人物的体态圆胖丰腴，发髻高耸，身着低胸窄袖内衣，高腰长裙，外加披帛，这种造型与传为周昉的《挥扇仕女》（图 5-2，北京故宫博物院）类似，可见《宫中图》画者学周昉仕女样式的痕迹。根据史美德（Mette Siggstedt）博士的观察，四段《宫中图》上的笔法则可分为两组，A、B 两段未见颤笔，但 C、D 两段则显见颤笔。[2] 这种颤笔技法，依据《宣和画谱》所记，是周文矩受李后主书法的影响：

---

① 关于《宫中图》的研究资料，参见 Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th to 12th Century*, pp. 34-38, 67，特别是 footnote 31。

② 参见 Mette Siggstedt, "Zhou Wenju", pp. 663-664。





图 5-3 （传）周文矩（活动于10世纪中期），《重屏会棋图》，局部，绢本设色，北京故宫博物院。

周文矩，金陵句容人也。事伪主李煜为翰林待诏，善画，行笔瘦硬战掣，有煜书法；工道释人物、车服楼观、山林泉石，不堕吴、曹之习，而成一家之学……①

但米芾认为，它原来的作用是为了描写衣服的布纹：

江南周文矩士女面一如昉，衣纹作战笔，此盖布文也。惟以此为别。昉笔秀润匀细。②

可知周文矩在人物造型上虽承袭周昉，但在笔法上，已引用南唐后主的书法技巧。这种抖动的颤笔法成为周文矩人物画的特色。周文矩的"颤笔"作品原迹都已失传，存世比较重要的多为宋、元摹本。除了《宫中图》之外，还有《重屏会棋图》（图 5-3，北

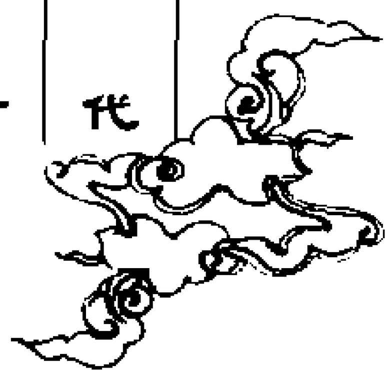
① 见《宣和画谱》，卷 7，页 69。
② 米芾，《画史》，页 205；又，〔明〕张丑，《清河书画舫》引用此文而小异："面一如昉"作"面相如周昉"，参见张丑，《清河书画舫》，中国书画全书本，页 255。



图 5-4
（传）韩滉（723—787），
《文苑图》，局部，
绢本设色，北京故宫博物院。



图 5-5　（传）周文矩
（活动于 10 世纪中期），
《琉璃堂人物图》，局部，
绢本设色，纽约大都会美术馆。



京故宫博物院)、传韩滉(723—787)《文苑图》(图5-4,北京故宫博物院)及《琉璃堂人物图》(图5-5,纽约大都会美术馆)。关于这些摹本的相关问题,学者曾予讨论过,在此不再赘述。①

就笔墨而言,笔者认为大都会美术馆所藏《宫中图》的笔法流畅挺劲、转折方锐,基本上属于铁线描传统之外又加上了李公麟(1049—1106)书法式白描技法的影响,例见《五马图》(图5-6,日本私人收藏)。这意谓着《宫中图》的摹者应在李公麟之后,因此在临摹周文矩作品时,不自觉地带入了熟习的李公麟笔法。

至于其他三件作品之中,在人物衣纹的描绘上,呈现了不同程度的颤动与扭转的运笔现象。北京本的《重屏会棋图》,人物衣纹细劲曲折,略带顿挫,又不失圆润流畅,应为文献所述的周文矩"颤笔法"。这表示摹者在衣纹的描绘方面忠实地保留了相当程度的周文矩原画风貌。② 巫鸿先生则以为北京本中所见三折屏风的两翼同宽,呈现正面观察的角度,而全幅景致的观点却是在右下角,因此两者造成矛盾。他认为这种不合理的现象是因为北京本摹者不了解原画的视觉设计之故。相反的,他认为Freer本的三折屏风上左右两翼宽窄不同,应较近于周文矩原构图。③

与《重屏会棋图》在笔法风格上较接近的是传为韩滉的《文苑图》。此图曾入宣和(1119—1125)内府收藏,幅上有宋徽宗(1082—1135)题署,将它误判为唐代韩滉之作,实则可能为北宋末年以前临摹周文矩《琉璃堂人物图》祖本原构图的一部分。④ 至于目前藏于纽约大都会美术馆的传周文矩《琉璃堂人物图》虽然在构图上较完整,也较忠实于祖本,但是在笔描上却与前二者所见周文矩的"颤笔"作风相去甚远。细观

① 这三件作品本身皆为宋、元时期的摹本。有关这些作品的研究,参阅徐邦达,《古书画伪讹考辨》,上卷,页148—155;Wen C. Fong, *Beyond Representation*, pp. 34-40, 67; Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, pp. 102-128; Wu Hung, "Screen Images: Three Modes of 'Painting-within-Painting' in Chinese Art," esp. p. 324. 又,曾作《重屏图》的南唐画家,还有王齐翰,参见《宣和画谱》,卷4,页42。但不知其面貌为何。

② 参见徐邦达,《古书画伪讹考辨》,上卷,页148—150;单国强,《周文矩〈重屏会棋图〉卷》。

③ 参见 Wu Hung, *The Double Screen*, pp. 81-82。虽则如此,但个人所见 Freer 本的笔墨及设色均差,应非高手所为。

④ 详见徐邦达,《古书画伪讹考辨》,卷上,页150—154。关于《文苑图》的人物活动,有学者依明代詹景凤的看法,认为是中唐诗人刘禹锡(772—842)等人的作诗聚会;参见冯景昶,《韩滉的〈文苑图〉》,页22—24。



图 5-6　李公麟，《五马图》局部，纸本墨画，日本私人收藏。

《琉璃堂》图中人物衣褶的笔描细劲扭动，重复使用的结果，呈现出一种绵密而繁复的韵律感，造成一种因故意颤抖而产生的强烈动感趣味。这种笔法可说是将“颤笔”法予以夸大且模式化的结果。它反映了后代摹者对周文矩“颤笔”画风的过度诠释。[①]

周文矩的画风特色，除了“颤笔法”之外，还应注意他所创的仕女新样式。正如前面所引郭若虚所说，周文矩仕女画“大约体近周昉而更增纤丽”。换言之，他所创仕女形象较为纤巧秀丽。依笔者看法，这种纤秀的造型应是具体描写体态娇小的南方佳丽的结果。虽然周文矩所画的纤秀仕女样式为何并不清楚，但个人却认为传为周昉的《簪花仕女图》(图 5-7)，由于明显地表现出南方仕女的形态特色，因此它与周文矩的仕女新样可能具有极密切的关系。

① 以上论周文矩的颤笔画，可参见本书第二章相关内容，此处稍有修补。





图 5-7 （传）周昉（活动于8世纪后半），《簪花仕女图》，局部，绢本设色，辽宁省博物馆。

有关《簪花仕女图》的断代问题，学者的意见大约可以分为两派：一为杨仁恺和金维诺两位先生，他根据仕女的高髻、蛾眉、丰肌等造型特色而认为它是唐代周昉的真迹。[①] 而谢稚柳（1910—1997）与巫鸿两位先生却以为高髻是南唐大周后（936—964）创立的装扮样式，再加上仕女衣料透薄应为南方服饰，因此二人判断它为南唐作品。[②] 笔者以为此图不但可能是南唐人之作，甚至很可能与周文矩有极大的关系。个人认为此图仕女所呈现的高髻、蛾眉、丰肌、宽袍等造型特色以及细劲圆转流畅的用笔技法，

---

① 见杨仁恺，《周昉〈簪花仕女图〉真迹研究》，《关于〈簪花仕女图〉的再认识》；金维诺，《周昉》。又见张雪青，《〈簪花仕女图〉的形式美研究》。

② 谢稚柳，《对唐周昉〈簪花仕女图〉的商榷》。又见 Wu Hung, *The Double Screen*, pp. 99-102。另外，梁庄爱伦（Ellen J. Laing）教授也认为高髻为南唐发式，而此图中女子簪花是为庆祝花朝之活动，参见其文"Notes on Ladies Wearing Flowers in their Hair"。

虽然源自中、晚唐以来流行的周昉仕女样式，如见于《挥扇仕女》（图 5-2），但细较之下，二者差异仍然明显可见：

簪花仕女	挥扇仕女
1. 身形纤秀，体态娉婷，如南方佳丽。	1. 身形壮硕，体态厚实，似北方美人。
2. 脸作长椭圆形，宽额尖颔，五官细致。	2. 脸作长圆形，广额方腮，五官丰实。
3. 长颈斜肩，若不胜衣，姿态娇媚。	3. 短项方肩，衣着齐整，雍容大度。
4. 骨肉停匀，秾纤得中，如妙龄少女。	4. 肌肉丰腴，圆润饱满，似成熟少妇。
5. 衣服图案精致华美，质地轻柔，薄如蝉翼，其下肌肤丰润，隐约可见，适用于南方炎热之气候。	5. 衣服图案端整，质地较厚，肌肤未露，适用于北方较寒冷之气候。
6. 整体而言，此图应为南方富贵人家女眷之写照。	6. 图中所写应为北方富家女子家居生活之一斑。



图 5-8　无名氏，《仕女》，924 年，王处直墓，壁画，河北曲阳。





图 5-9 无名氏,《引路菩萨》,局部,约 9 世纪,绢本设色,大英博物馆。



图 5-10 (传)周昉(活动于 8 世纪后半期),《簪花仕女图》,局部,绢本设色,辽宁省博物馆。

由以上的比较,可见《簪花仕女图》虽采用周昉样式,但在造型上"更增纤丽",不仅女子身材纤秀,为南方女子特征;而且由衣着材质的轻纱薄罗看起来,更应是南方作品。事实上周昉仕女画样式,在晚唐和五代(907—960)时期,不但持续盛行于中原地区,如河北曲阳王处直(864—924)墓壁上浮雕(图 5-8,924 年)、四川王建(前蜀主,907—918 在位)墓石棺[①]、且遍及西北地区的敦煌。值得注意的是敦煌《引路菩萨》

① 有关此二项资料,参见河北省文物研究所、保定市文物管理处,《五代王处直墓》;温廷宽,《王建墓石刻艺术》。



图 5-11　无名氏，《寄锦图》，
局部，约 923 年，
宁夏赤峰宝山一号墓辽墓壁画。



图 5-12　无名氏，
《诵经图》，局部，约 923 年，
宁夏赤峰宝山一号墓辽墓壁画。



（图 5-9，约 9 世纪，大英博物馆）中女子衣着姿态与《簪花仕女图》中的一位（图 5-10）造型十分相像：二者都梳高髻插金发簪，身着长裙，外罩宽袖长袍，双手合拢于袖内，态度祥和。二者造型如此近似，显示她们都可能源自周昉画风。但这并不表示《簪花仕女图》便是 9 世纪的作品，因为五代时期仕女画已出现纤秀为美的新造型，例见于赤峰辽墓的两幅壁画《寄锦图》与《颂经图》（图 5-11、图 5-12，923 年）。在这两幅图上女子的造型都是云髻高耸，身材纤秀，衣着华丽，显现与《簪花仕女图》相近的美学品味。这等于是说《簪花仕女图》应是一件五代而非晚唐的作品。然而最重要的还是在那些北方画像中女子的衣着都较厚重，而《簪花仕女图》中仕女所着的都是淡淡衫儿薄薄罗。这一点正显示她们所生活的地方应是气候较热的南方。换句话说，它应该是一件南方画家图写南方美女的作品。

前面已经提过，谢稚柳先生曾引陆游（1125—1210）《南唐书》中所记后主时大周后“创为高髻纤裳及首翘鬓朵之妆，人皆效之”，而认为此图应为南唐人所作。[①] 但杨仁恺及徐邦达两位先生都为文举证，认为这种装扮早已见于唐代诗文中，不必迟至大周后时代，因此否定此图为南唐作品。[②] 在这两种意见之中，个人比较同意谢稚柳先生的看法，理由除了上面所作的风格分析之外，并且进一步根据史料，认为图中仕女高髻巍然，簪花为饰，且额贴花黄等造型，正反映了当时南唐后宫所流行的装扮样式。

事实上，南唐后宫当时所盛行的装扮，除了仿效大周后的“高髻纤裳、首翘鬓朵之妆”外，也流行“北苑妆”。它的特点是“镂金于面，背以淡妆”，并将建阳入贡的茶油花饼（形状描绘）施于额上。根据陶谷（903—970）的《清异录》：

> 江南晚季，建阳进茶油花子，大小形制各别，极可爱。宫嫔缕金于面，背以淡妆，以此花饼施于额上，时号“北苑妆”。[③]

---

① 见谢稚柳，《对唐周昉〈簪花仕女图〉的商榷》。又，此处所引大周后创高髻纤裳之妆，参见陆游，《南唐书》，列传卷 13，页 73；马令，《南唐书》中未载。

② 参见杨仁恺，《周昉〈簪花仕女图〉真迹研究》，《关于〈簪花仕女图〉的再认识》；徐邦达，《周昉》。

③ 陶谷，《清异录》，页 896。又，《清异录》的成书年代，据王国维先生考证，当晚于北宋初年，参见其《庚辛之间读书记》，收入《王观堂先生全集》，页 1479—1481。

虽然这种贴花黄的装扮法早已行于六朝(220—589)和唐代,但南唐宫嫔流行的"北苑妆"之稀奇时髦,在于那些花饼是来自南方的贡品,既难得又新巧。于是这种"北苑妆"便结合"高髻纤裳首翘鬓朵"成为南唐后宫最流行的样式了。有趣的是,这些装扮并见于《簪花仕女图》中。再说图中不但仕女簪花,而且她们身边的辛夷也正盛开。花与仕女在此平分秋色,共为主体。梁庄爱伦(Ellen J. Laing)教授据此认为此图是描写"花朝"盛事。[①] 姑不论花与仕女二者的同质性和各种文学上和图像学上的意涵,个人认为这样的主题与表现,事实上正反映了南唐后宫爱赏名花的风气。而这种爱花雅好从中主开始到后主时蔚为风气。依据史料,中主特别爱好有"香祖"之喻的兰花,并曾封之为"馨列侯":

> 唐保大二年,国主幸饮香亭赏新兰,诏苑令取沪溪美土为"馨列侯"壅培之具。[②]

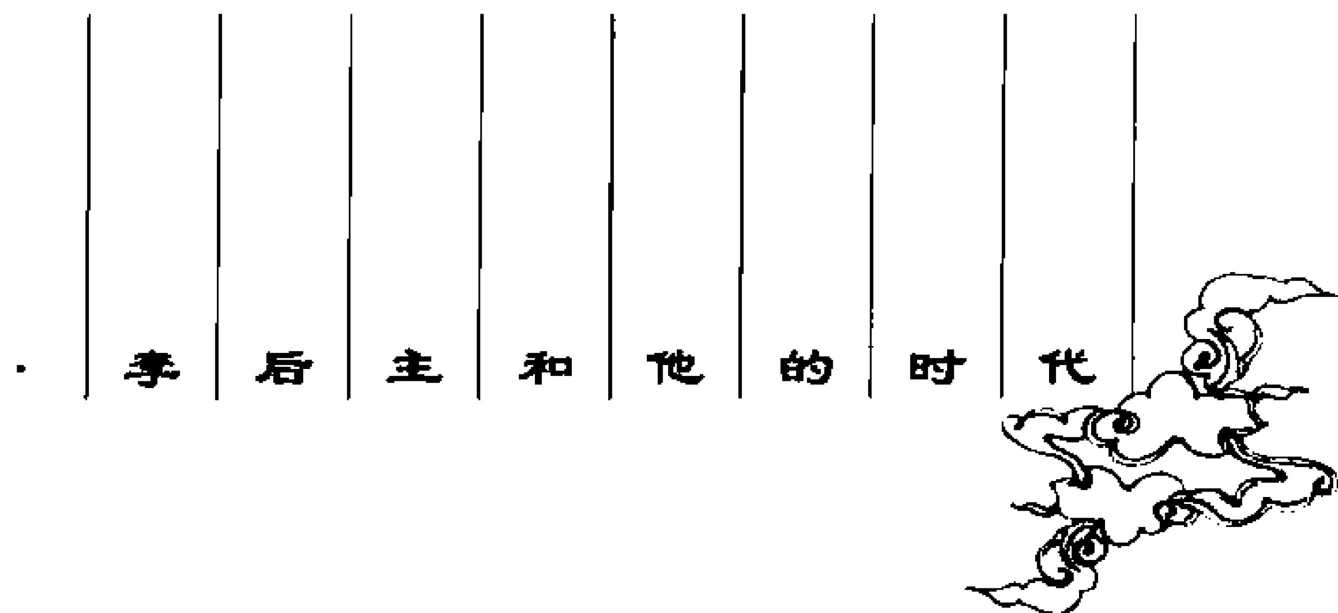
其实,由于江南的气候温暖、土壤肥沃,因此奇花异卉争奇斗艳,文人雅士也各有佳评妙喻,对于如何赏花更有各种讲究。这套精致的赏花文化并见于陶谷(903—970)的《清异录》中,在此不予详论。[③] 后主则爱各种名花,并且自己造景,比如:

紫风流

> 庐山僧舍有麝囊花一藂,色正紫,类丁香,号"紫风流"。江南后主诏取数十根,植于移风殿,赐名"蓬莱紫"。[④]

> 李后主每春盛时,梁栋、窗壁、柱栱、阶砌、并作隔筒,密插杂花,榜曰:"锦

① 参见谢稚柳,《对唐周昉〈簪花仕女图〉的商榷》。
② 陶谷,《清异录》,页857;又关于兰花,参见同书,页856、864。
③ 同上书,页856—864。
④ 同上书,页861。



洞天”。[1]

(李后主)尝于宫中以销金红罗幕其壁,以白银钉玳瑁以押之,又以绿钿刷隔眼,糊以红罗。种梅花于其外。又于花间设彩画小木亭子,才容二人。煜与爱姬周氏对酌于其中。如是数次。每七夕延巧,必命红白罗百匹,以为月宫天河之状,一夕而罢。[2]

(小周后)被宠过于昭惠时。后主于群花间作亭,雕镂华丽而极迫小,仅容二人,每与后酣饮其中。[3]

李后主作“红罗亭子”,四面栽红梅花,作艳曲歌之。韩熙载和云:“桃李不须夸烂漫,已失了春风一半。”时已割淮南与周矣。[4]

江南李后主同气宜春王从谦。常日与妃侍游宫中后圃,妃侍睹桃花烂开,意欲折而条高。小黄门取彩梯献。时从谦正乘骏马击球,乃引鞚至花底,痛采芳菲,顾谓嫔妾曰:“吾之绿耳梯何如?!”[5]

以上诸例足可证明南唐后宫盛行赏花的风气。再从以上各种图像上的特色看起来,《簪花仕女图》成于南唐宫廷画家之手的可能性极大。换句话说,《簪花仕女图》很可能就是周文矩所创的南方新样。如不是,也可能是竹梦松所作。根据刘道醇的《五代名画补遗》所记,他曾亲见竹梦松的仕女画,“其布景命意、绰约体态、宛得周昉之格”:

---

① 陶谷,《清异录》,页860。
② 《五国故事》,页210。
③ 陆游,《南唐书》,列传卷13,页74。
④ 夏承焘,《南唐二主年谱》,页51,引江邻几,《杂志》。
⑤ 陶谷,《清异录》,页881。

> 竹梦松，建康溧阳人。亦潜心图画，长于人物，子女洎宫殿景致。仕伪南唐主李璟为东川别驾。予尝于判太原府侍郎王公第，见梦松画《春景士女》一轴（上有璟伪"合同"印及"集贤院"印记并存焉）。其布景命意、绰约体态、宛得周昉之格。[①]

姑且不论《簪花仕女》是否为周文矩或竹梦松所作，个人以为图中所画仕女，千娇百媚，衣饰华贵，宠物珍稀，绝非寻常富豪人家可及。她们或许竟是南唐皇室后宫佳丽的肖像画。如是，则我们或可据此而更具体地推想：她们或许正是南唐史籍和后主诗词中所描绘的诸多佳丽，如大、小周后和保仪黄氏等等，也未可知。[②]

2. 顾闳中[③]

在传世的南唐人物画中，当以传为顾闳中所作的《韩熙载夜宴图》（图5-13，北京故宫博物院）最为有名。韩熙载（902—970）原为山东北海人，后投奔南唐，曾仕烈祖、中主与后主，虽具才情但生活放荡，好声色之娱。[④] 据传后主曾命人秘观其夜宴并作图讽劝。就画史所录，南唐时曾以"韩熙载夜宴"为题的作品至少包括顾闳中的《韩熙载夜宴图》、顾大中的《韩熙载纵乐图》[⑤]及周文矩的《韩熙载夜宴图》。[⑥] 顾大中及周文矩所作的两本后皆失传。而现今传世且广为人知的传为顾闳中所作。此图采取手卷式由右向左连续展开的构图法。画家利用屏风将全图隔成五段场景，每段场景各以形体比例较大的韩熙载为主，分别表现他与宾客和女眷的娱乐活动，包括：①观赏琵琶演奏；②击鼓为女子舞蹈助兴；③坐床涤手稍息；④聆听五女吹奏管乐；⑤旁观宾客与侍女狎昵等。后代画家所作与北京故宫本相关的《韩熙载夜宴图》还有三本，包括传

---

① 刘道醇，《五代名画补遗》，页5a、b。

② 据辽宁省博物馆工作人员在重裱此图卷时，发现它原是由三段绢合裱，而这三段绢可能原装在一座矮屏风上。参见徐邦达，《古书画伪讹考辨》，卷上，页120、121。

③ 有关顾闳中画目，参见福开森，《历代著录画目》，册下，页465b。

④ 参见无名氏，《钓矶立谈》，页66—67；马令，《南唐书》，卷13，页56、57；陆游，《南唐书》，列传卷9，页55—56。

⑤ 二者并见于《宣和画谱》，卷7，页72—73。

⑥ 此画在元初，先归王子庆，后归赵仁荣。见周密，《云烟过眼录》，页137；《志雅堂杂钞》，页169。





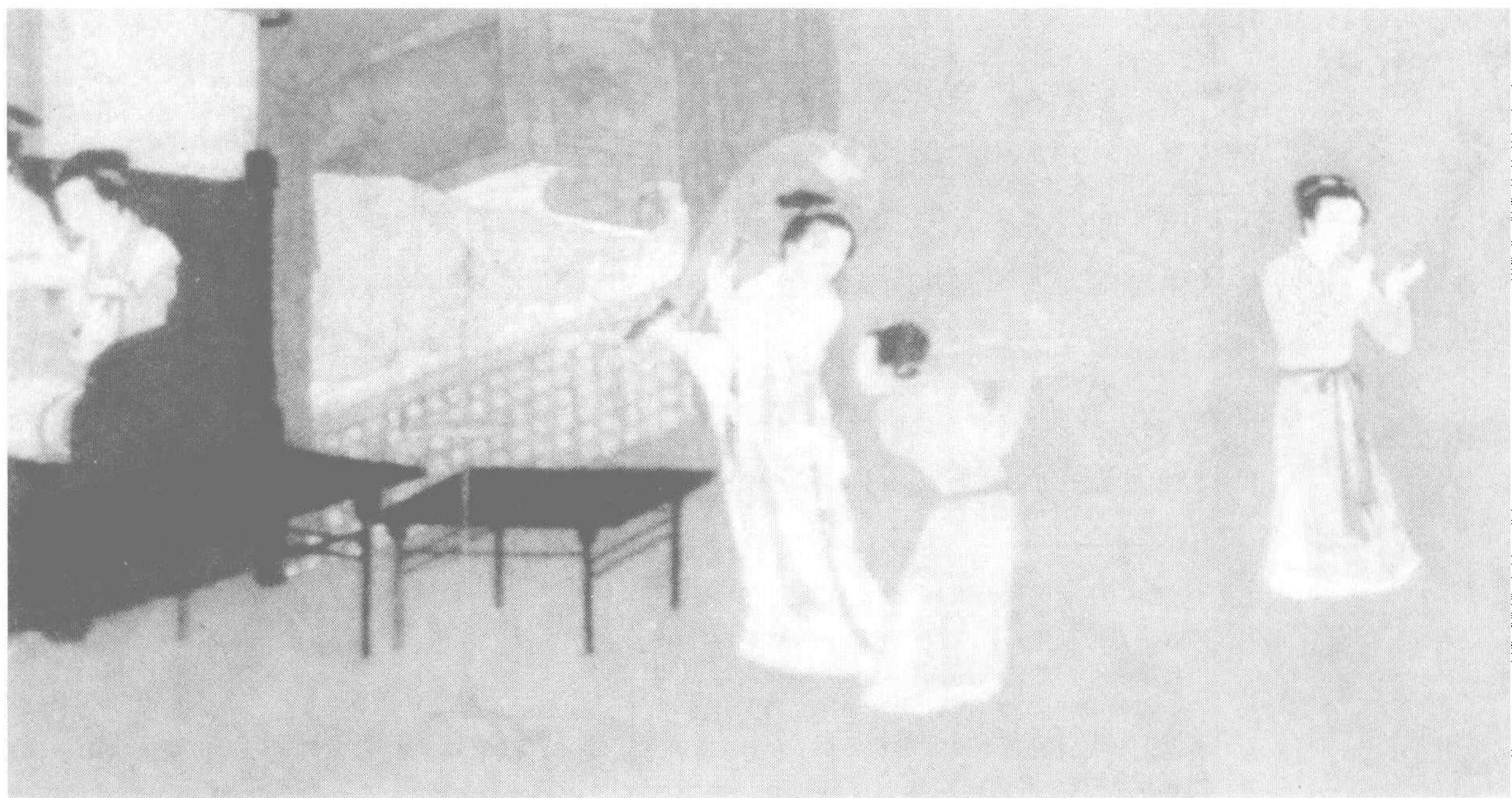
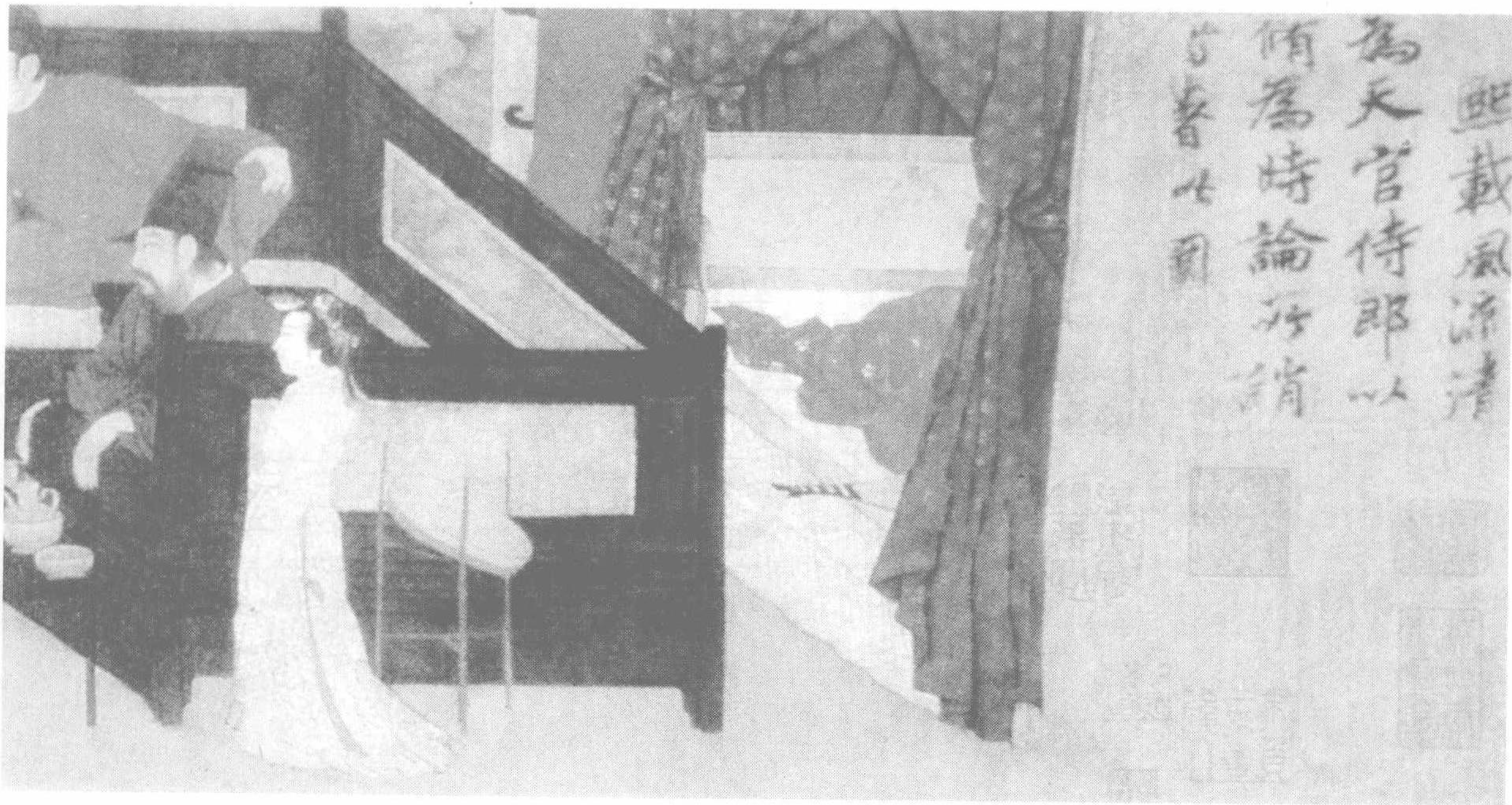


图 5-13 (传)顾闳中(活动于 10 世纪中期),《韩熙载夜宴图》,局部,约 11 至 12 世纪,绢本设色,北京故宫博物院。



(1)

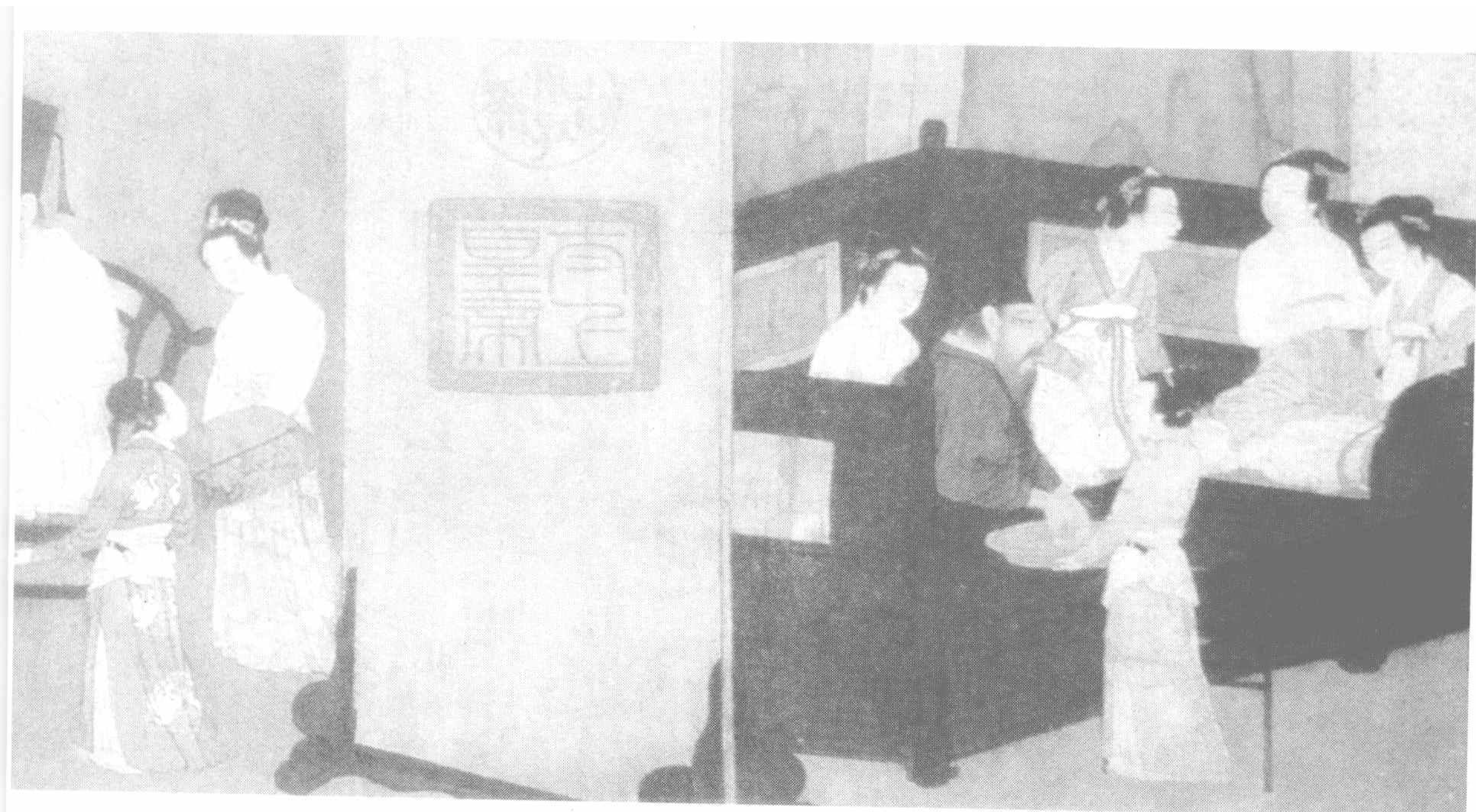


(2)







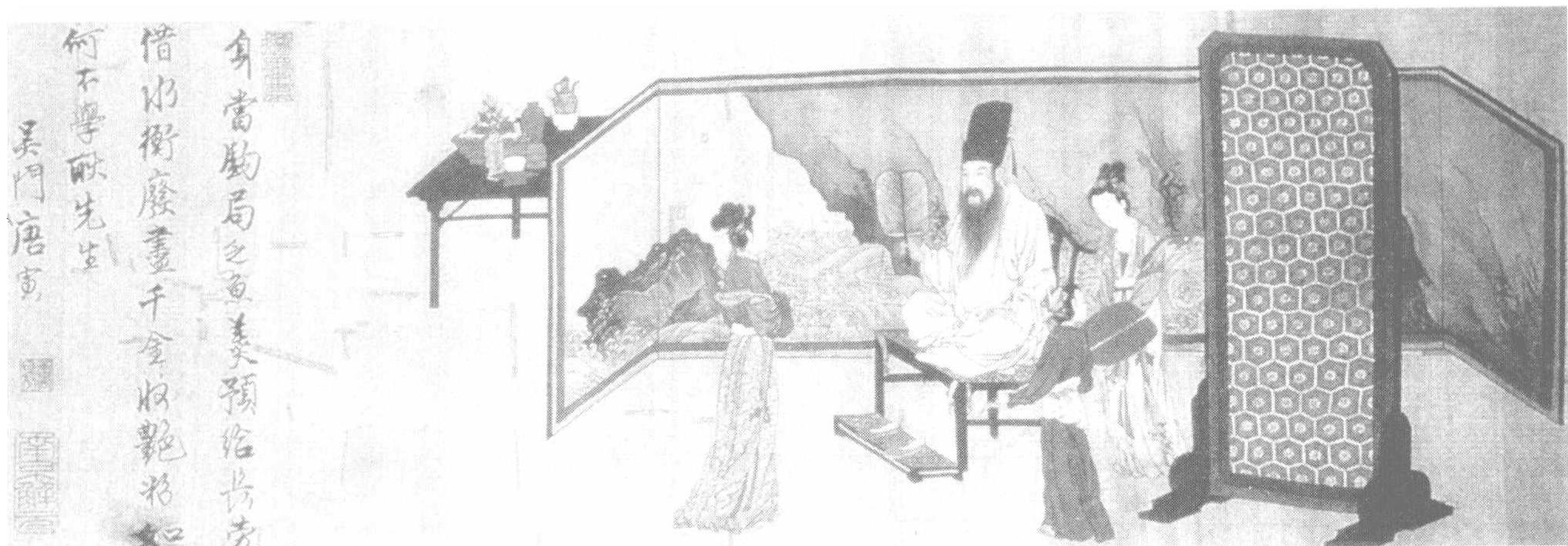


(3)

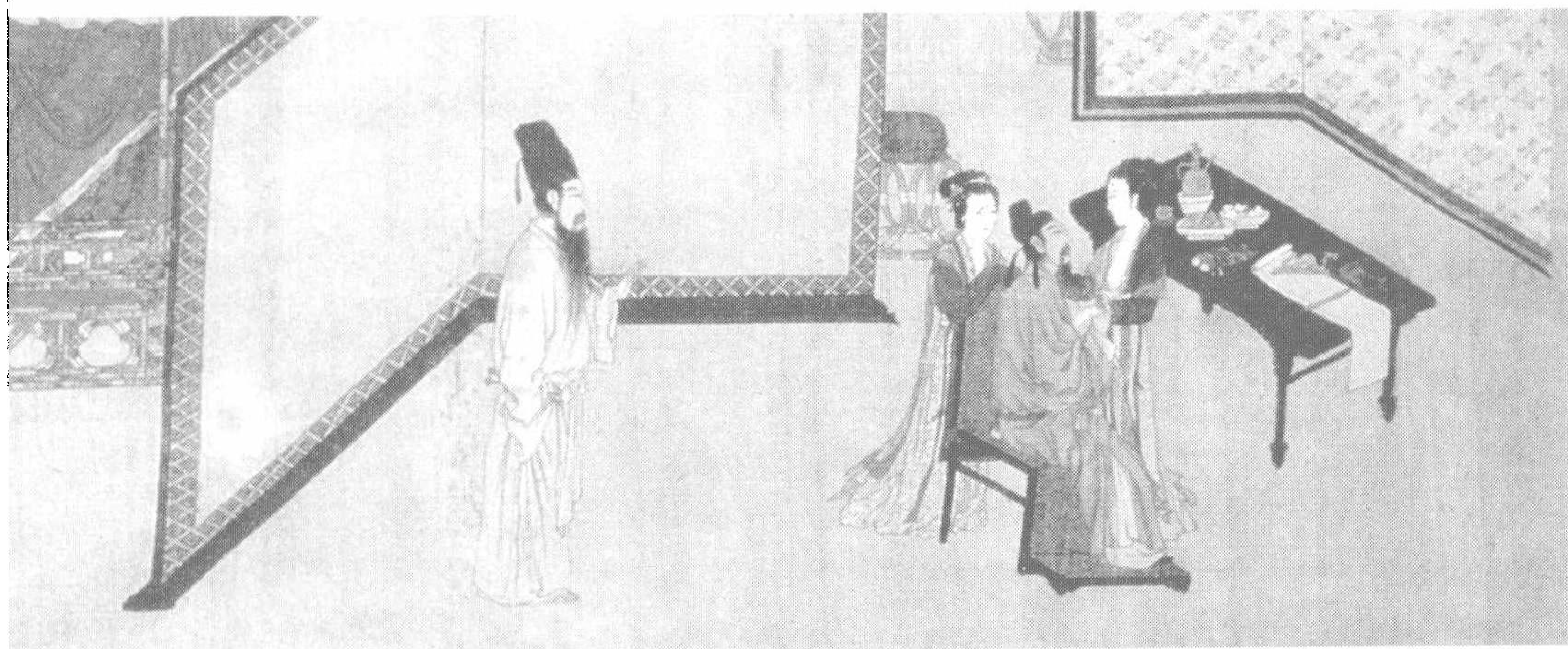


(4)





(1)



(2)

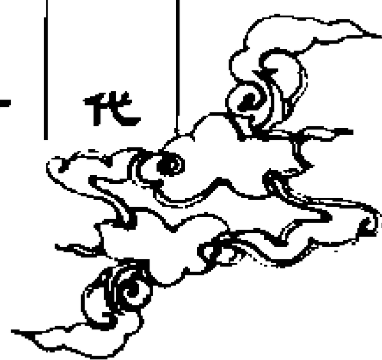
图 5-14
唐寅(1470—1524),
《韩熙载夜宴图》,局部,
绢本设色,
重庆市博物馆。



图 5-15　宋人摹，《韩熙载夜宴图》，局部，绢本设色，台北故宫博物院。

王振鹏（活动于 15 世纪前期）所画的手卷本（藏处不明）；传唐寅（1470—1524）所画的两本：一为手卷（图 5-14，重庆市博物馆）；一为立轴（台北故宫博物院）。这三件作品的人物图像和家具造型都依据北京故宫本，而加以繁复化。虽然三者在构图上和场次顺序上都曾经自行调整更易，并非是北京故宫本的忠实摹本，但总体上仍可看做是依据北京故宫本而画的创作本。另外，与北京故宫本系统不相干的还有一件《韩熙载夜宴图》的残本，保留的是原构图的最后一段（图 5-15，台北故宫博物院）。该卷中的韩熙载画像虽然也戴典型的高帽，但是须发皆白，与上述四件所见的韩熙载肖像造型差异极大；而且画中的仕女发型多鬟，体态丰腴，身着低胸内衣，高腰长裙，外套窄袖上衣，属于唐末五代衣饰；图中的屏风家具造型也相当朴素简单。整体看来此卷的人物和器物造型与北京故宫本的系统大异其趣。虽然它可能也是一件摹本，但所依据的祖本作成的时间应该早于现在的北京故宫本。[①]

① 著录中另有多本《韩熙载夜宴图》，参见徐邦达，《古书画伪讹考辨》，上卷，页 156—161；关于传王振鹏本的图版，参见原田谨次郎编，《支那名画宝鉴》，页 292；传唐寅所作的立轴本图版，参见台北故宫博物院编辑委员会编，《故宫书画图录》，册 7，页 17；传唐寅所作的手卷本图版，参见中国古代书画鉴定组编，《中国古代书画图目》，册 17，页 172；台北故宫所藏宋人画残卷本的图版，参见台北故宫博物院编辑委员会编，《故宫书画图录》，册 15，页 107—108。又，关于存世几本《韩熙载夜宴图》的研究，参见李婉甄，《〈韩熙载夜宴图〉不同版本间的关系》。



本幅由于故事引人，且品质高雅，因此引起历代鉴赏家极大的关注，观赏之余附上题跋并予著录。① 且自1950年代以来，中外学者更分别从不同的角度切入，探讨本幅的真伪、断代及解读等相关问题。② 他们一致认为此图并非顾闳中原作，但对于何时作成及与顾闳中祖本之间有何关系的问题则各家意见不一。古原宏伸先生认为此图人物、服饰、器用与南唐二陵出土明器互可印证，因此认为它是顾本的忠实摹本。高木森先生则以为是北宋末年画家讽喻宋徽宗的创作本。③ 余辉与巫鸿两位先生则以画中屏风山水的半边构图以及家具造型之轻巧而断定它为南宋（1127—1279）画院画家的创作。④

此外，巫鸿先生对于本幅图像形成的背景和图像题跋之间的互动关系，以及题跋者解读的心态，提出了精辟的论点。他认为①本幅图像之形成，主要根据北宋三部有关韩熙载传说的野史：赵邻几（1061—1134）的《杂志》，无名氏（11—12世纪）的《钓矶立谈》，和陶岳（11—12世纪间）的《五代史补》；②后代鉴赏家臆测图中人物之名，并书于跋尾，造成一种猜想的"史实"；③后来读者再依据题跋资料的"史实"来认读图像；④如此，形成了先依野史传说建构图像，再由图像臆测人物并建构题跋，然后又回头将题跋当做真实历史来阅读图像的循环认证关系。他进一步指出，历代鉴赏家包括宋徽宗、班惟志（活动于14世纪初）、王铎（1592—1652）及清高宗（1711—1799）等人由于不同的立场，因此他们对本图意涵的解读呈现相当明显的差异。⑤ 最后他仔细分析画家如何以屏风区隔，营造出不同的时空，让人物在其间进行不同的活动，同时也使

---

① 关于题跋的相关讨论，参见 Wu Hung, *The Double Screen*, pp. 44-48。

② 其中比较重要的论著包括：梁济海，《韩熙载夜宴图的现实意义》；古原宏伸，《韩熙载夜宴图考》（一）（二）；Richard Vinograd, *Boundaries of the Self—Chinese Portraits, 1600-1900*, pp. 18-26；余辉，《〈韩熙载夜宴图〉卷年代考——兼探早期人物画的鉴定方法》；Wu Hung, *The Double Screen*, pp. 29-71，但其中 Wu Hung 将此图场景分为四段，并不适当。

③ 高木森先生的看法与众不同，他以为此本的构图展示顺序为由左向右，而其创作用意则为北宋画家用以讽刺徽宗纵欲享乐之作，参见其《中国绘画思想史》，页206—209。

④ 见注①中巫鸿与余辉部分。

⑤ 参见 Wu Hung, *The Double Screen*, pp. 46-48。其中巫文以为《钓矶立谈》为11—12世纪之作，事实上它应成于10世纪初期，参见四库提要对该书的考证。



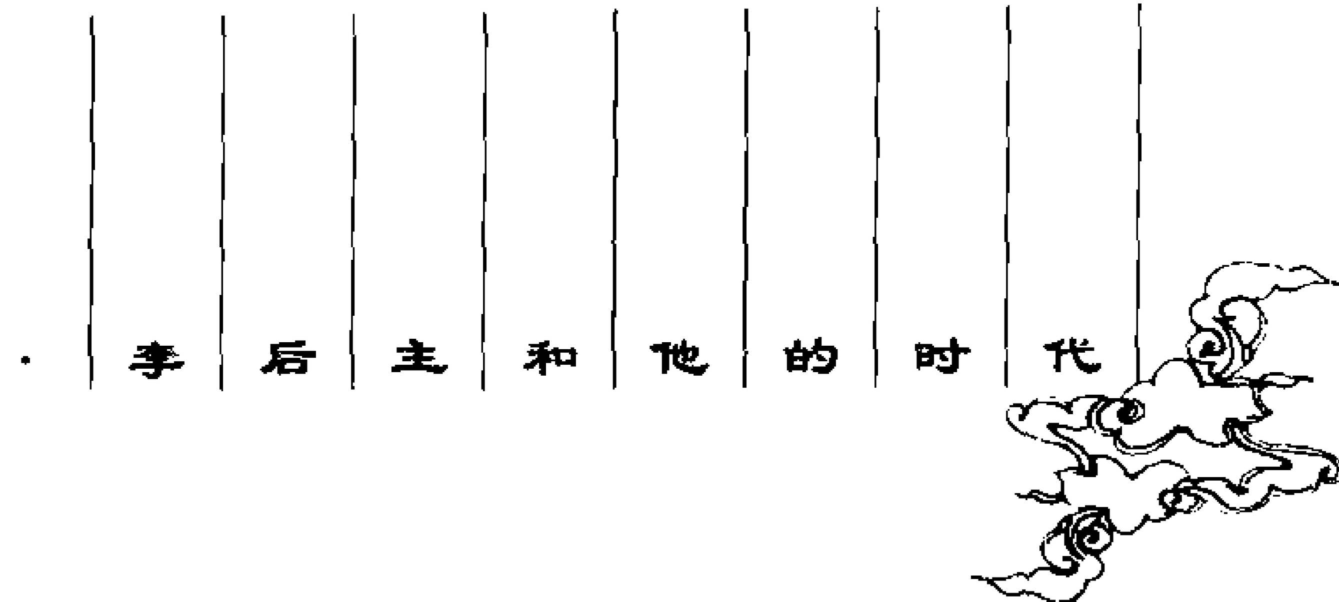
图 5-16
(传)顾闳中(活动于10世纪中期),
《韩熙载夜宴图》,局部,
约11至12世纪,绢本设色,
北京故宫博物院。

观者得以历览故事的全程发展。[①]

笔者在此要特别提出来探讨的是:本幅《夜宴图》的图像与南唐有何关系?根据古原先生的看法,本幅可能是南唐原作的忠实摹本。既如此,则其中的人物图像应该反映南唐原貌。又据巫鸿与余辉两位先生的看法,本幅在山水与家具方面虽已加入了南宋样式,但主要人物图像应该有所根据、或多少保留了祖本的面貌。[②] 特别在人物图像上,三者都认为韩熙载头戴高顶纱帽的造型(图5-16)便是陶谷在《清异录》中所指称的"韩君轻格":

(韩君轻格)韩熙载在江南造轻纱帽。匠帽者谓为"韩君轻格"。[③]

① 参见 Wu Hung, *The Double Screen*, pp. 48-71。
② 参见 Wu Hung, *The Double Screen*, p. 48。
③ 见陶谷,《清异录》,卷下,页894。



由于《清异录》书中多记北宋之事,而王国维(1877—1927)等学者已指出陶谷死于宋初,不可能作《清异录》,因此,此书应为北宋人之作。[①] 如此,则北宋的《清异录》作者,可能根据南唐旧闻或看过南唐某一本《夜宴图》中韩熙载冠帽的样子,而认为那就是"韩君轻格"。如是,则本幅韩熙载图像的祖型便可能作成于南唐。但事实也可能是相反的情形,那便是本幅韩熙载的图像是北宋画家根据《清异录》其中的文字数据所臆造的。如是,则本幅韩熙载的图像便可能作于北宋时期。而事实上,早在北宋中期已流传着韩熙载作小面、美髯、头戴纱帽的画像。不过一般人把他和韩愈(768—824)二人混淆了。据沈括(1029—1093)的《梦溪笔谈》:

> 世人所画韩退之(韩愈)小面而美髯,着纱帽,此乃江南韩熙载耳,尚有当时所画题志甚明。熙载谥"文靖",江南人谓之"韩文公",因此遂谬以为退之。退之肥而寡髯,元丰(1078—1085)中以退之从享文宣王庙,郡县所画皆熙载,后世不复可辨。退之遂为熙载矣。[②]

不论本幅韩熙载的图像祖型是南唐或北宋之作,它十分明显地呈现了唐代以来权贵人物肖像画的特质:强化主要人物和弱化陪侍人物。画家以各种方法强调主角的特殊身份,包括将主角的身躯比例加大;细致描写脸部五官,以表现其结构特性、个性特征和内心感情;具体描绘身体及服饰,以显示量感、独特性与真实感。这些例证可见于传阎立本(约600—673)所作的《十三帝王图》部分(图5-17,波士顿美术馆藏)及《步辇图》(图5-18,北京故宫博物院)[③]。同样的,本幅中的韩熙载与他四周的人物相较之下,这种肖像特质特别明显。他的身体比所有的人要大;他的头部、身体、衣冠和动作的描绘也比他人精致,因此他的形象最引人注意。而最特别的是,虽然在每一幕中他

① 见王国维,《王观堂先生全集》,册4,页1479—1481。

② 沈括撰,胡道静校注,《梦溪笔谈》,卷4,页51;参见潘金铃,《韩熙载与〈夜宴图〉》。

③ 关于《十三帝王图》研究,参见陈葆真,《图画如历史:传阎立本〈十三帝王图〉研究》。有关《步辇图》研究,参见苏莹辉,《阎立本〈唐太宗步辇图〉质疑》;金维诺,《〈步辇图〉与〈凌烟阁功臣图〉》。



图5-17　(传)阎立本,《十三帝王图》,《后周武帝像》,约7世纪,绢本设色,波士顿美术馆。



图5-18　(传)阎立本,《步辇图》,局部,绢本设色,北京故宫博物院。

的服饰和动作时有改变,可是他的头上永远戴着垂缨的高顶纱帽,而脸上表情始终一致。他的眉、眼、口、鼻保持一贯冷漠平静的表情,一副高深莫测的样子。这虽然显示他入其中而出其外、万人皆醉我独醒、比别人深沉的个性特征,但与周遭人物自然的动作与欢乐的气氛极不协调。当然许多解读者因此认为画家有意如此表现,以暗示韩熙载外虽纵情歌舞,内则实怀隐忧。[①] 但笔者认为,这未尝不能看做是画家不重视环境变化而重复使用既有的韩熙载肖像模式的结果。问题是,韩熙载的肖像画在南唐是否已经存在?它又如何传到北宋?北宋人又为何要画《韩熙载夜宴图》?这些问题牵涉到绘画与政治的关系以及北宋人士接受南唐文化的不同态度,十分有趣。以下笔者试就史料所见略作说明。

---

① 关于学者各种不同的解释,参见 Wu Hung, *The Double Screen*, pp.45-48。



首先，关于南唐肖像画的问题。写真肖像画在南唐十分流行。帝王、将、相大都有之。画像内容和功能，有纯为纪实与欣赏之用，但有时却变成政治斗争的工具。前者如上述周文矩的《重屏会棋图》，以及他为李后主所作的三件写真，后来入藏北宋秘府。[①] 后者则可以名将林仁肇（972 卒）的画像为例。出身建阳的林仁肇勇猛善战，但为掌有兵权的皇甫继勋（975 卒）和朱令赟（975 卒）所忌。当北宋太祖连灭后蜀（965）和南汉（971）后，林仁肇建议后主趁宋军疲惫时出兵伐宋，后主不但不敢，反而中了反间计，误杀仁肇。而反间计中的主要物证便是有人在宋营中看到了仁肇的画像：

> ……时皇甫继勋，朱令赟掌兵柄，忌仁肇雄略，谋有以中之。会朝贡使自京师回。擿使言仁肇密通中朝，见其画像于禁中，且已为筑大第以待其至。后主方任继勋等，惑其言，使人持鸩往毒之。[②]

至于敌营中的林仁肇画像原是宋太祖命画家王霭，秘潜到南唐去图写的。王霭同时所图写的还有重臣宋齐丘（887—959）和韩熙载。据郭若虚《图画见闻志》：

> 王霭，京师人，工画佛、道、人物，长于写貌，五代间以画闻。晋末与王仁寿皆为契丹所掠，太祖受禅放还。授图画院祗候，遂使江表，潜写宋齐丘、韩熙载、林仁肇真，称旨，改翰林待诏。[③]

由上可知在北宋与南唐的政治角力中，绘画也不由自主地被牵扯进去。而在这则记载中特别值得注意的是，韩熙载的画像在当时已经传入北宋阵营。如此，则后来北宋画

---

① 《宣和画谱》，卷 7，页 70。据说神宗曾在秘府见过，而后皇后怀孕，所生徽宗面目极似后主。参见周在浚，《南唐书注》，卷 3，页 35b。这则记载反映了后人对于宋徽宗与李后主二人在个性上与遭遇上相似的观点。关于宋徽宗与李后主在政治上、个性上与艺术品味上的相似处，参见陈葆真，《宋徽宗绘画的美学特质——兼论其渊源及影响》，页 311—313。

② 见陆游，《南唐书》，列传卷 11，页 64。但马令所写之林仁肇传并未言及画像一事，参见其《南唐书》，卷 12，页 54—55。

③ 郭若虚，《图画见闻志》，卷 3，页 39。

家可以据而传摹也就不足为奇。换句话说，今本传顾闳中的《韩熙载夜宴图》，就算是宋人创作，但其中的韩熙载图像应该还是根据南唐时期韩熙载的肖像作成的。

其次，更为有趣的是，为何宋人要摹/作《韩熙载夜宴图》？这其中牵涉到宋人如何评价南唐文化的问题。事实上，宋人对南唐的评价莫衷一是，且曾经过阶段性的改变，其变化相当有趣。当北宋早期薛居正（912—981）作《五代史》时，将南唐列入"僭伪列传"，否定了它政权的合法性。[①] 到北宋中期，士大夫对南唐的评价呈现二种态度：否定它的政治，但肯定它的文化。11世纪中期，艺术史家如刘道醇和郭若虚，对南唐艺术成就曾给予合理的肯定。沈括也以客观的态度看待董源（约962卒）和巨然（约活动于10世纪后半期）画风的特殊性。[②] 但是欧阳修（1007—1072）在他的《新五代史》中却列南唐为"世家"，只承认它为地方政权而已。[③] 不过在另一方面，他却和他的朋友如梅尧臣（1002—1060）和刘敞（1019—1068）等人，对于南唐的文物奉若珙璧。[④] 另外一个例子是苏轼。他曾以政治观点，抨击李后主的词过于儿女情长而罔顾社稷之责；而且也曾否定后主的书法，认为它只是表面雄劲，内则空虚，比不上蔡襄书法之外柔内刚。[⑤] 然而事实上苏轼本人的词便受了李后主的影响。[⑥] 此外，苏轼也十分珍惜南唐的工艺品，本身就曾收藏一件仿李后主所使用过的研山。[⑦] 这种矛盾的态度更见于徽宗本人。他一方面珍藏南唐文物，并且仿效南唐风尚[⑧]；但另一方面，在《宣和画谱》（约1120）中又秉持政治优越感，贬斥李后主的绘画为"有霸者之略"[⑨]。更有趣的是，他一方面收藏顾闳中的《韩熙载夜宴图》，而一方面却又道貌岸然地批评

---

① 参见薛居正，《新校本旧五代史并附编三种》，卷134，《僭伪列传》第一，页1784—1790。

② 这可见于刘道醇，《五代名画补遗》、郭若虚，《图画见闻志》及沈括撰，胡道静校注，《梦溪笔谈》，特别是卷17，页176，董源部分。

③ 见欧阳修，《新五代史》，卷62，《南唐世家第二》，页435—445。

④ 参见本书第三章相关部分。

⑤ 同上。

⑥ 参见谢世涯，《南唐李后主词研究》，页12—18。

⑦ 同注④。

⑧ 参见陈葆真，《宋徽宗绘画的美学特质——兼论其渊源和影响》，页311—315。

⑨ 见《宣和画谱》，卷17，页195，李后主条。吕彼得以为《宣和画谱》应为徽宗所编，参见其论文，《跋元大德本〈宣和画谱〉》。



后主不该命顾闳中窥伺韩熙载夜宴，然后作图。他说："李氏虽僭伪一方，亦复有君臣上下矣。至于写臣下私亵以观……已自失体，又何必令传于世哉？一阅而弃之可也。"[①]

这种矛盾的情形到了北宋末年之后，有了明显的改变。学者与鉴藏家渐对南唐的政治与文化采取完全肯定的看法。其中最重要的是史家马令（活动于 12 世纪初期）和陆游两人。马令在徽宗年间出版《南唐书》三十卷，书中明言对南唐文化的尊崇。[②] 而陆游在南宋年间又另撰较精简的《南唐书》十八卷。[③] 马令与陆游所修的南唐史不像薛居正和欧阳修那般低贬南唐为"僭伪"政权，而将它尊为一般国史。这两部《南唐书》中都分别将南唐皇室成员列入帝王本纪及后、妃、诸王列传等等，这等于是承认南唐政权的合法性。至于同时期的士大夫艺术家，包括米芾、黄庭坚（1045—1105）、李公麟、秦观（1049—1100）、黄伯思（1079—1118）、董逌（活动于 12 世纪初）等苏轼的朋友和门人，对南唐的艺术成就更为仰慕。[④] 其中最有名的当推米芾。米芾在他的《画史》中多次谈到南唐作品，并给予高度评价。除了私自珍藏南唐遗物之外，米芾更推崇董源画风的"平淡天真"。[⑤] 在他的提倡下，江南画风渐受重视。[⑥] 在这种肯定南唐文化的氛围之中，北宋画家摹写（或创作）南唐人物故事，如《韩熙载夜宴图》，便是一件十分自然的事。

宋代以后，艺术家对南唐的人物故事也充满了浪漫的想象。[⑦] 某些画家便以南唐正史或野史中的人物故事作为创作的题材。其中比较值得注意的是无名氏的《南唐耿先生炼雪图》（图 2-5，台北故宫博物院），内容表现南唐中主观看女道士耿先生将雪

---

① 《宣和画谱》，卷 7，页 72—73。

② 见马令，《南唐书》，卷 13，页 56，儒者传："五代之乱也，礼乐崩坏，文献俱亡，而儒衣书服，盛于南唐……南唐累世好儒而儒者之盛见于载籍，灿然可观……故曰江左三十年间文物，有元和之风，岂虚言乎?!"

③ 见陆游，《南唐书》。

④ 关于上述诸人对后主书法、绘画等各方面成就的评价，参见本书第三章相关部分。

⑤ 见米芾，《画史》，页 191。

⑥ 参见 Richard Barnhart, *Marriage of the Lord of the River—A Lost Landscape by Tung Yüan*。

⑦ 这其中不乏理想化的憧憬，如杨慎（1488—1559）在《墨池琐录》中，对南唐名帖《升元帖》推崇备至，虽然他从未见过。参见本书第三章相关部分。

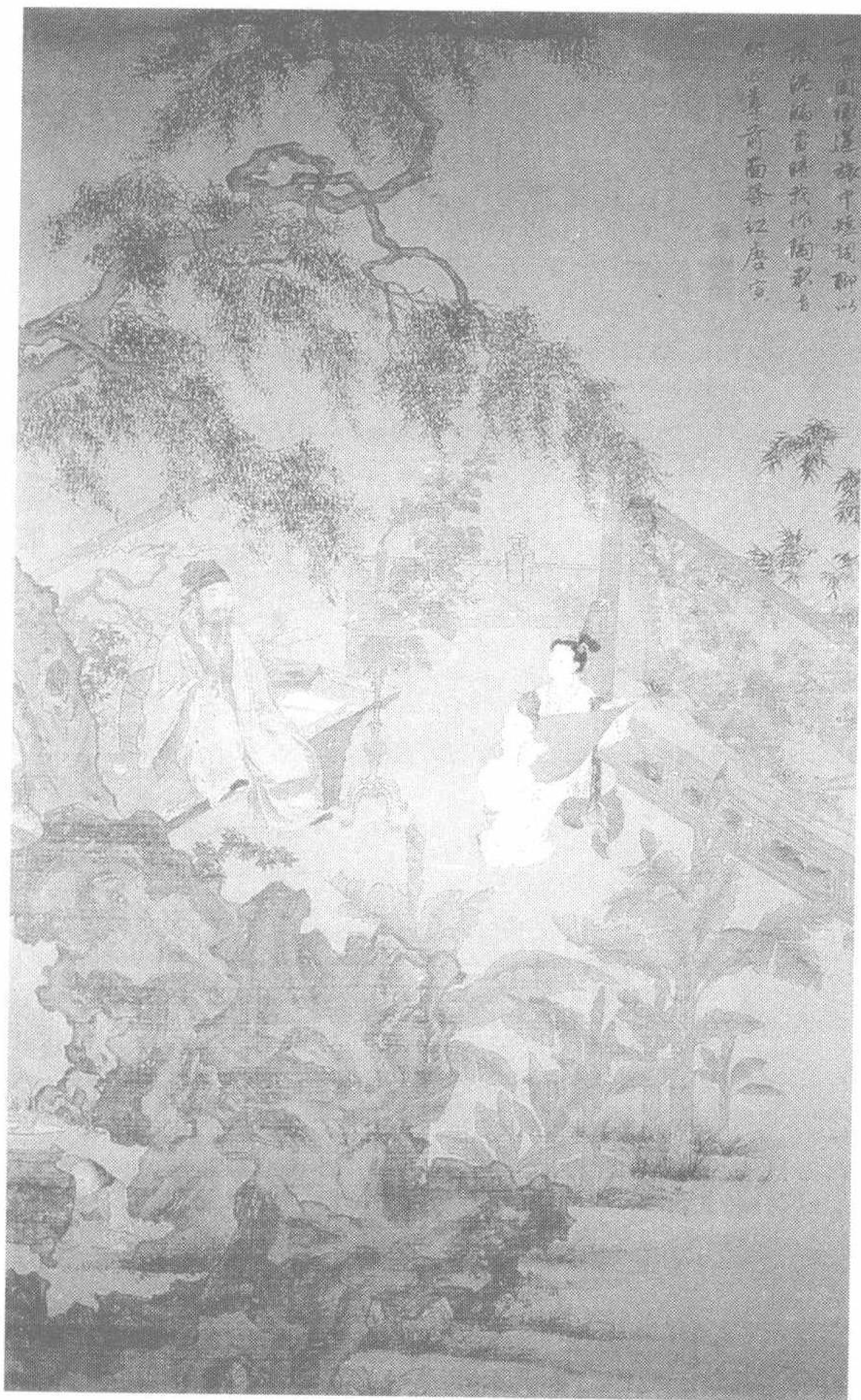


图 5-19
唐寅(1470—1524),
《陶谷赠词》,
绢本设色,
台北故宫博物院。

炼成黄金的神秘故事。[1] 此图纯以白描作成,用笔精紧。笔者认为它的空间表现缺乏深度以及树木造型简化,这两个特色明显反映了画家受到明代吴派画风的影响;因此可以推断此画可能是明代中、晚期的作品。又据传宋人曾作《熙陵逼幸小周后图》。[2] 此图当非宋人所作,而应是宋代之后的画家,以同情南唐的态度,借此煽情作品强烈指

① 详见马令,《南唐书》,卷 24,方术传,页 79。又见本书第二章《南唐中主的政绩与文化建设》。此图今藏台北故宫,参见台北故宫博物院编纂委员会编,《故宫书画录》,册 3,卷 5,页 133。

② 关于此图的各笔记小说记载及论辩,参见夏承焘,《南唐二主年谱》,页 87、88。又见〔清〕丁传靖辑,《宋人轶事汇编》,册上,卷 1,页 16。

责宋太宗(939—997)的暴虐淫威,同时感叹南唐亡国之后,曾贵如皇后者也难逃身心两方面的伤害与屈辱。

在这些之外,最值得注意的是明代唐寅对南唐风流韵事的情有独钟。首先他根据传顾闳中本的人物活动,加上自创的布景而作成《韩熙载夜宴图》(图5-14,重庆市博物馆)。其次,他更根据后周陶谷(903—970)与南唐歌伎秦蒻兰之间的韵事为题,作《陶谷赠词》(图5-19,台北故宫博物院)。陶谷仕后周(951—960),他的风流故事早见于北宋中期释文莹所作的《玉壶清话》中:

> ……陶谷使江南,以假书为名,实使觇之……至,果尔。容色凛然,崖岸高峻。燕席谈笑,未尝启齿。熙载谓所亲曰:"……观秀实公(谷字)非端介正人。其守可堕……"因令宿留,俟写六朝书毕。馆泊半年,熙载遣歌人秦蒻兰者,诈为役卒之女,以中之。弊衣竹钗,旦暮拥帚,洒扫驿庭。兰之容止,宫掖殆无。五柳(谷)乘隙,因询其迹。兰曰:"妾不幸夫亡,无归。托身父母,即守驿翁妪是也。"情既渎,失慎独之戒。将行,翌日,又以一阕赠之。后数日,燕于澄心堂,李中主命玻璃巨锺,满酌之。谷毅然不顾,威不少霁。出兰于席,歌前阕以侑之。谷惭,笑捧腹,簪珥几委。不敢不釂。釂罢复灌,几类漏卮……其词《春光好》云:"好因缘,恶因缘,奈何天,只得邮亭一夜眠。别神仙,琵琶拨尽相思词。知音少,待得鸾胶续断弦,是何年。"①

由此反映唐寅心中的南唐是个歌舞升平、纸醉金迷的世界。

3. 王齐翰②

在传世的南唐人物画中,王齐翰的《勘书图》(图5-20,南京大学)是件相当重要的

① 释文莹,《玉壶清话》,卷4,页11a—12a。又见〔清〕毛先舒,《南唐拾遗记》,页9。又关于唐寅《陶谷赠词》图中所暗示的情色意象,参见朱龙兴,《论唐寅〈陶谷赠词图〉中的情色意涵》。

② 王齐翰画目,参见福开森,《历代著录画目》,册上,页60a—62a。



图 5-20　王齐翰（活动于961—975），《勘书图》，局部，10世纪，绢本设色，南京大学。

作品。画中主要表现一件三曲屏风和它右前方的学者。他斜坐在低靠背有扶手的椅中，似在倦读之后，正在专心掏耳。他的前方矮几上摊着手卷，斜后方的矮桌上则放着琴和书卷。此图绢质破旧，但在画幅右上方及左侧分别出现宋徽宗御题："勘书图"及"王齐翰妙笔"。因此，有些学者认为此画为南唐之作。[①] 巫鸿先生将屏风上的山水看做是画家有意借此反映校书者心中所渴慕的世界，并指出南唐这种山水屏风和士人结合的模式，成为一种新的画类，常为后代画家所引用。[②]

笔者在此想要对他的说明提出三点补充，以见王齐翰《校书图》这类绘画的前源。其一为学者偏好山水画，借观览山水以求畅神的渊源可溯及宗炳（375—443），例见他的《画山水序》。[③] 唐代山水画发展迅速，在空间设计和造型表现上都有长足的进展。当时的山水画主要作为人物画的背景，例见敦煌壁画、幡画和正仓院琵琶拨杆护板上的漆画等。但值得注意的是山水本身也成为独立的绘画主题，例见正仓院苏芳染盒上

---

① 见涵阁，《五代王齐翰〈勘书图〉》，页13—16；Wu Hung, *The Double Screen*, p. 108, pl. 76; pp. 145-149。但笔者认为该画左下角所钤"建业文房之印"品质不佳且异于台北故宫所藏怀素（725—785），《自叙帖》上所见之印，因此对其是否为南唐之作，持保留态度。又，关于怀素《自叙帖》及其上"建业文房之印"的相关问题之研究，参见傅申，《书法鉴定兼怀素〈自叙帖〉临床诊断》。

② Wu Hung, The Double Screen, pp. 149-168.

③ 参见宗炳，《画山水序》，页1；陈传席，《六朝画论研究》，页99—142。

的山水画。[①]

其二，山水屏风的表现从盛唐时期便开始盛行。这可见于陕西富平县唐墓壁画（图 5-21）[②]。此外，这样的山水屏风画也常见于五代的文学作品《花间集》中。《花间集》为后蜀赵崇祚所编，其中主要收集了以四川为主的十八家五代词人作品。笔者披阅其中得见有关山水屏风的记载至少有六则：

1. 温庭筠，《归国遥》："……晓屏山断续。"
2. 温庭筠，《酒泉子》："……金鸭小屏山碧。"
3. 温庭筠，《南歌子》："……鸳枕映屏山。"
4. 牛峤，《菩萨蛮》："……画屏山几重。"
5. 和凝，《临江仙》："……曲槛小屏山六扇……"
6. 毛熙震，《浣溪沙》："……小屏香霭碧山重。"[③]

以上频繁出现的"屏风山水"用词可以证明这类绘画形式在五代流行的情况。

其三，五代画家已借山水屏风上的自然景观，来反映轩冕之士身居庙堂但心在江湖的矛盾。这种士人寓意山水的表现，可见于前述河北曲阳王处直墓中的壁画（924）（图 5-22）。[④] 图中案上放置王处直的官帽及用具，象征其身份爵位，但后面则画一幅平远构图的山水，表现江湖野趣。画家借此表现墓主身心分属两种境界。在此，山水画具有寄情寓意的象征性。

以上的例证可作为王齐翰《勘书图》前源发展的脉络。在《勘书图》中，山水代表

---

① 关于敦煌山水画，参见秋山光和，《唐代敦煌壁画中的山水表现》；关于敦煌幡画中的山水，参见 Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum*, vol. 1，《佛传图》, pls. 38-2, 38-3；《报恩经变相图》, figs. 22, 23；有关正仓院琵琶上山水画，参见正仓院事务所编，《正仓院の绘画》，页 30、33、42。

② 关于富平县壁画，参见井增利、王小蒙，《富平县新发现的唐墓壁画》。

③ 以上六则分别见于赵崇祚、欧阳炯编，李一氓校，李冰若注，《花间集评注》，页 8、9、14、67、120、178。关于《花间词》研究，参见张以仁，《"花间"词旧说商榷》；艾治平，《花间词艺术》。

④ 关于此墓发掘报告，参见河北省文物研究所、保定市文物管理处，《五代王处直墓》。

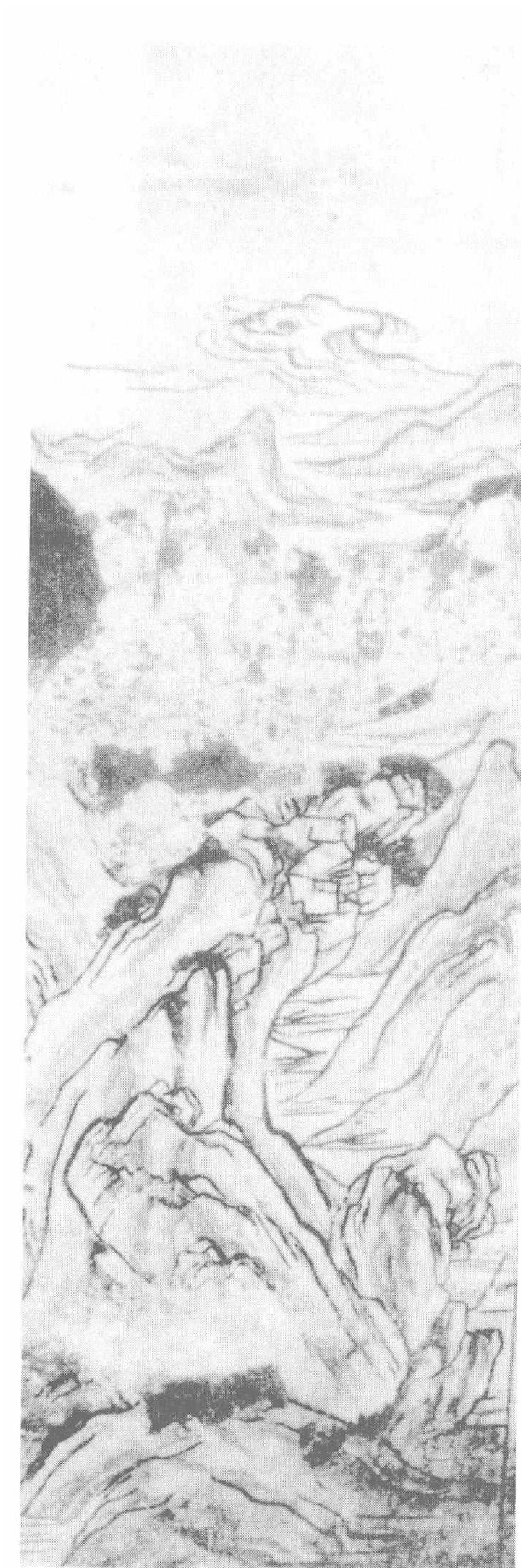


图 5-21 无名氏，《山水》，唐壁画，陕西富平县唐墓。



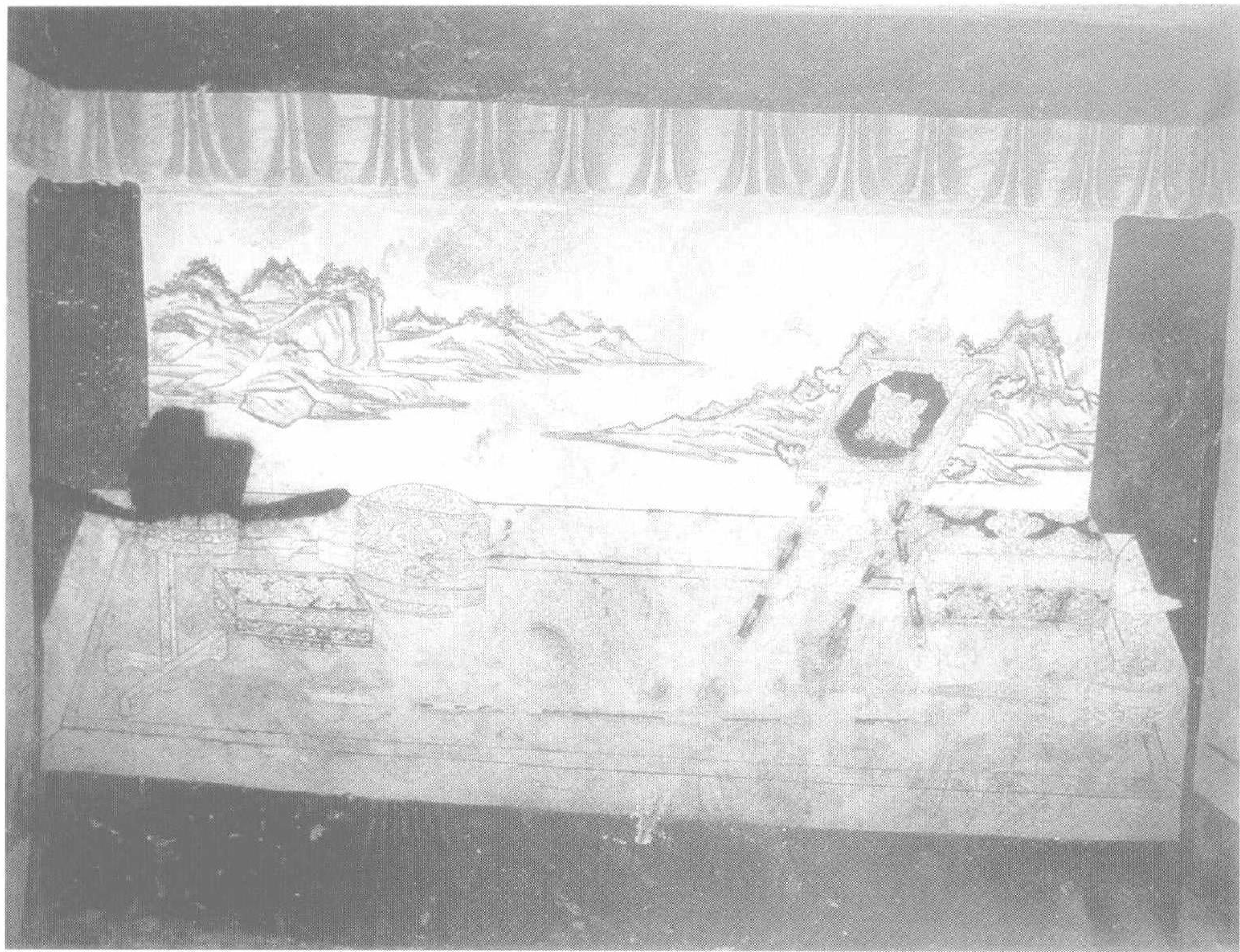


图 5-22　无名氏,《山水屏风》,924 年,王处直墓,壁画,河北曲阳。

士人心中的理想园地,反映他的精神境界,但事实上并未具体存在他的现实生活当中。换句话说,此中人物和自然间的关系是虚实相对、真幻互映的。在另外的山水人物画类中,人物与山水才呈现较具体的互动关系。

二、山水人物画

南唐存世的山水人物画主要有卫贤的《高士图》(图 5-23,北京故宫博物院)和赵幹的《江行初雪图》(图 5-24,台北故宫博物院)。这两幅作品虽然都以人物为主题,但人物比例远远小于山水。这种有意在比例上合理地弱化人物而强化山水的目的,在于



图 5-23
卫贤(活动于961—975),
《高士图》,
10世纪,绢本设色,
北京故宫博物院。

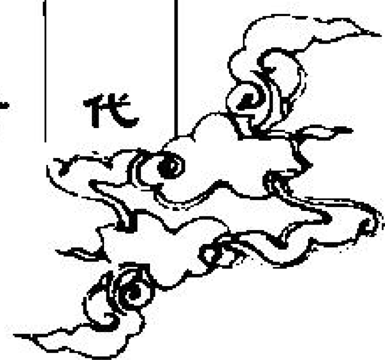




图 5-24　赵幹(活动于 961—975),《江行初雪图》,局部,10 世纪,绢本设色,台北故宫博物院。

具体表现人物在自然当中活动的真实性。这种表现已见于 8 世纪的唐代作品,例见正仓院所藏《骑象奏乐图》(奈良正仓院),也见于稍晚的北方,如《深山棋会图》(图 5-25,约 980 年,辽宁法库叶茂台出土)。但值得注意的是,《高士图》和《江行初雪图》中已明显表现出江南特殊的景观。

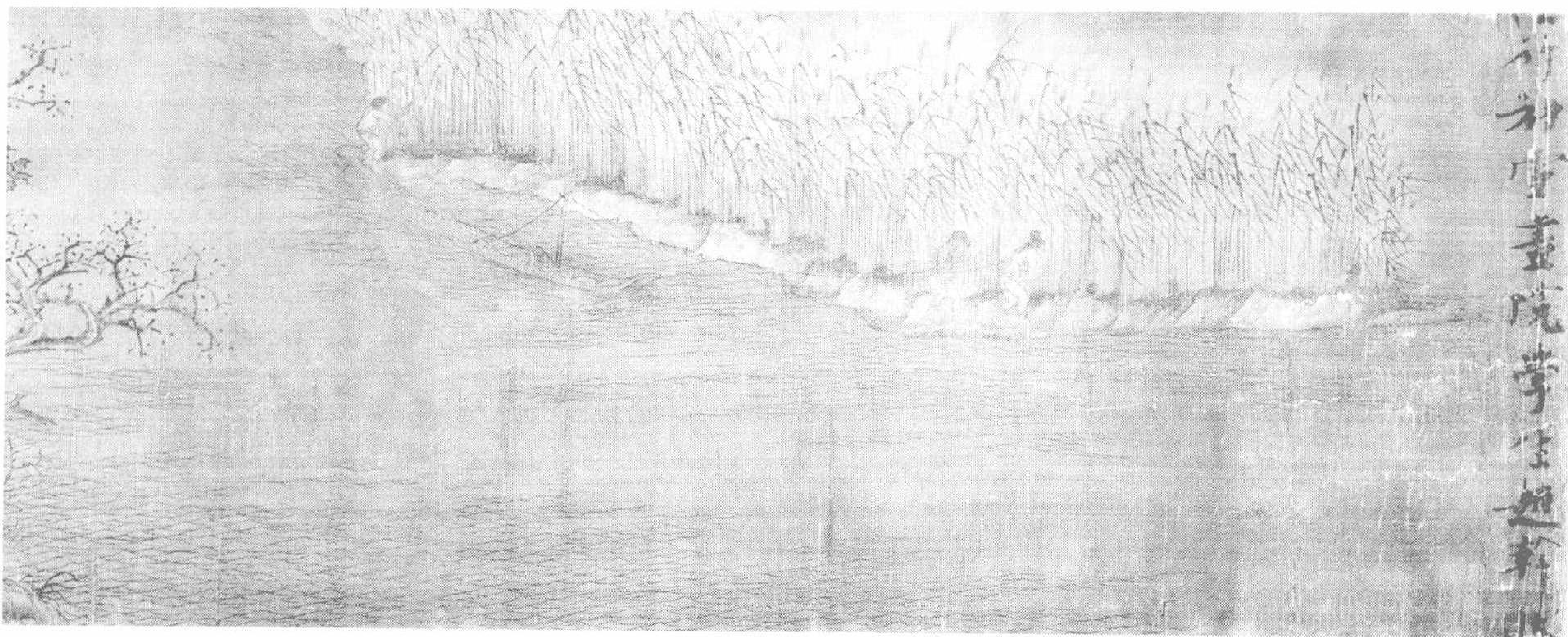
1. 卫贤[①]

先谈卫贤的《高士图》。《高士图》所表现的是汉代(公元前 206—公元 220)学者梁鸿(活动于公元 1 世纪后半期)与妻子孟光相敬如宾的生活情况。此图虽为立轴,但却裱成横卷形式,它的左上角横裱宋徽宗的题签:"卫贤高士图",装框和题签方式和台北故宫所藏的黄居宷《山鹧棘雀图》(图 5-26)相似,同为"宣和装"[②]。

《高士图》的真实性,自 1953 年发表以来,多得到学者的肯定。高居翰(James Cahill)先生曾将此图和辽宁的《深山棋会图》并列,并指出它们在构图上都使用圈围式

① 有关卫贤画目,参见福开森,《历代著录画目》,册下,页 423b—424a。

② 又,卫贤作品入藏宣和内府者有 25 件,此幅当为其中之一,当时标为《梁伯鸾图》。见《宣和画谱》,卷 8,页 83。有关"宣和装",参见江兆申,《山鹧棘雀、早春、与文会图——谈故宫所藏三张宋画》,页 15—16。



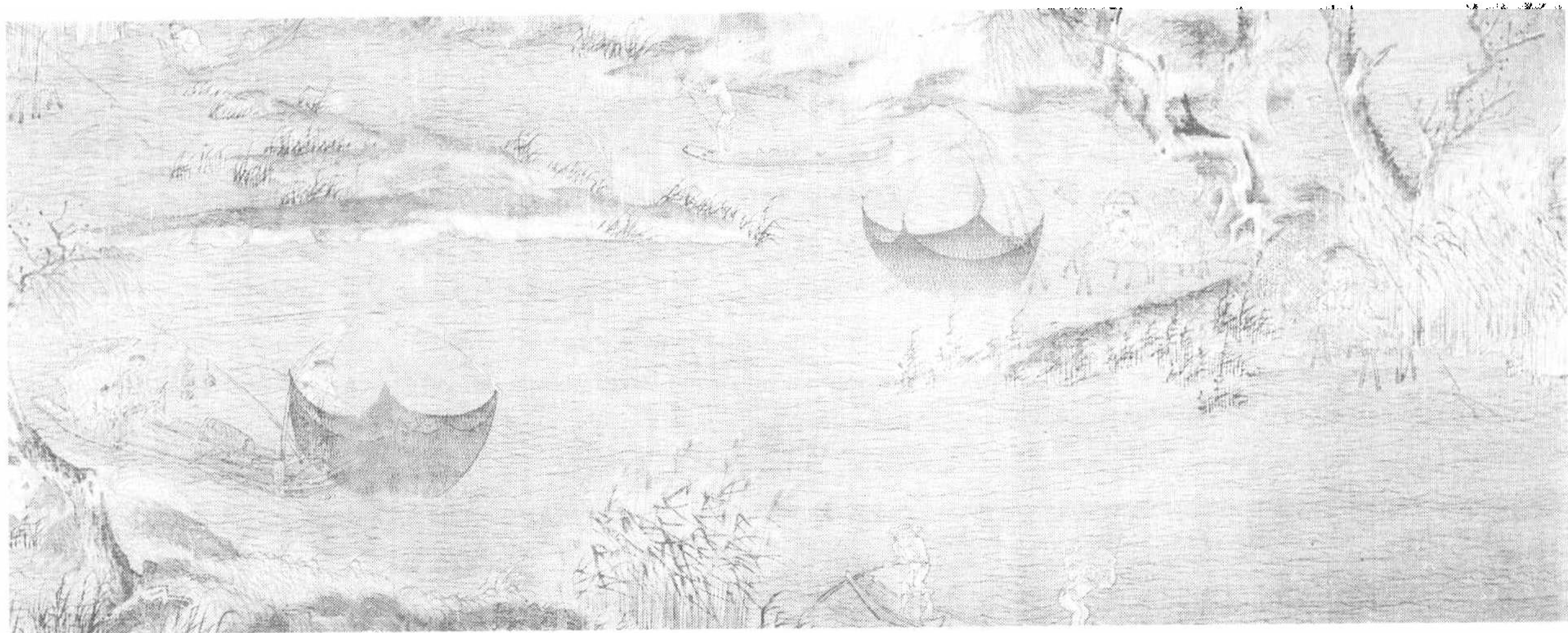
(1)

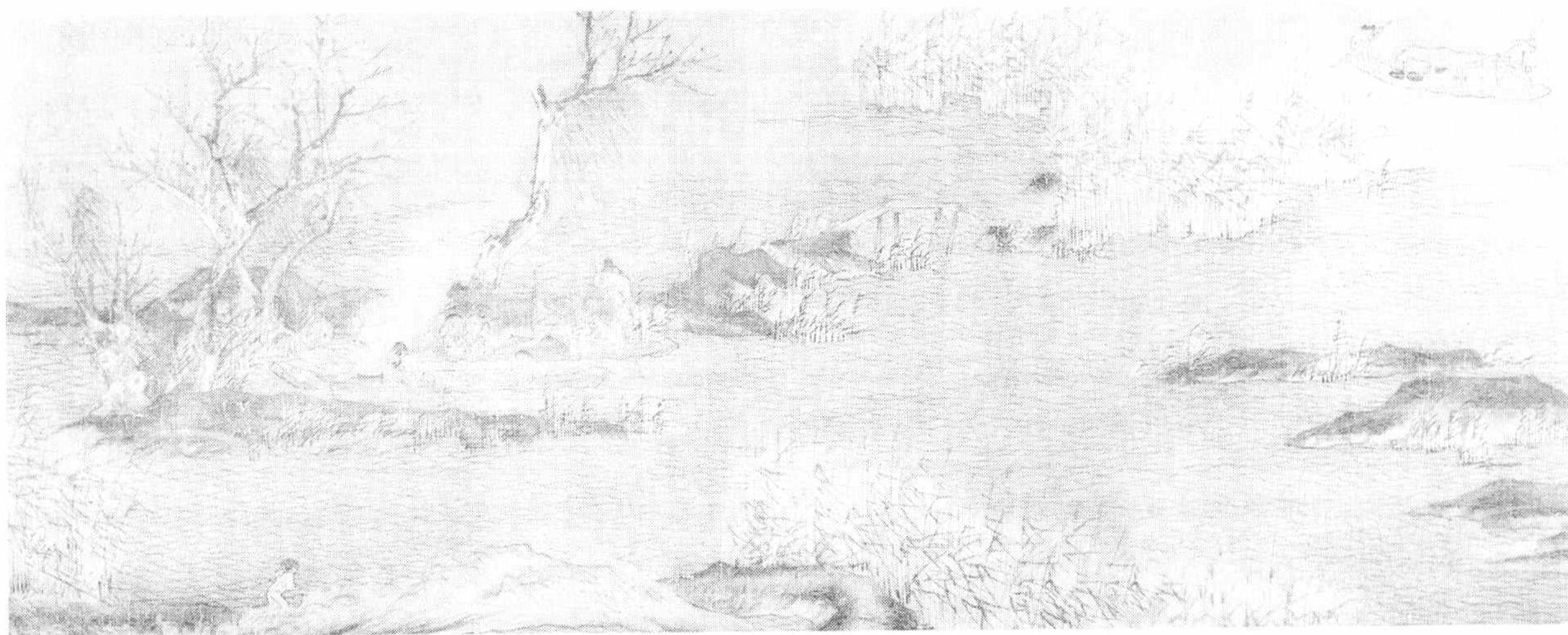
的空间设计，以山石围绕人物和屋宇，且以写实的态度仔细描绘物象外形，刻画山石的用笔自然，但还没出现像后来北宋山水画上所见的各种“皴法”模式。又由于卫贤原本是长安人，后来才迁居南唐，因此这幅《高士图》应该和《深山棋会图》一样，都是代表10世纪北方风格的山水画。① 笔者对此看法相当同意，但仍觉得需要提出一点补充，那便是此图除了显现上述的北方山水风格之外，画家也有意借构图设计和树石母题来表现江南的景观特色。

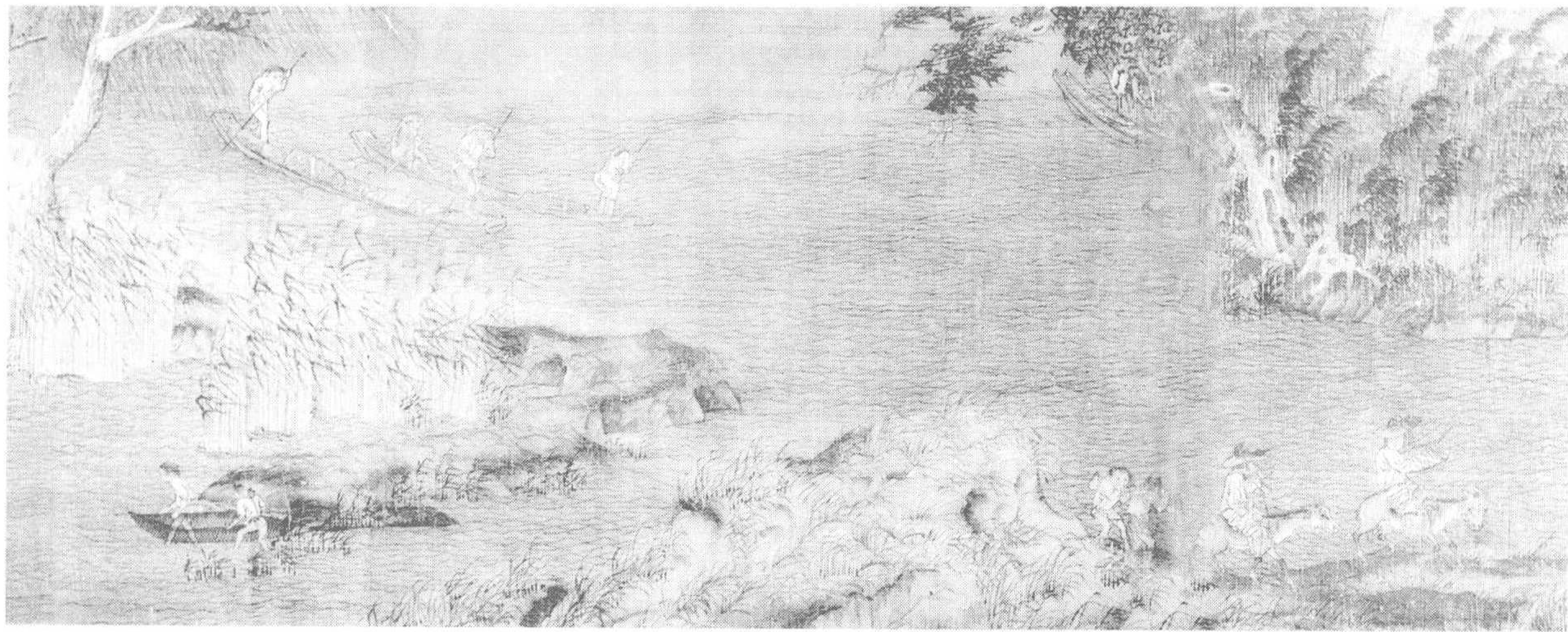
在构图方面，画家采取水平、垂直和斜向延伸的方式，将画面分成近、中、远三景。近景位于画幅右下角，包括一湾溪水和它岸边的太湖石以及围绕在湖石右侧向上伸展的阔叶树。中景位于画面偏左的对角线地带，主要包括湖石左方的三堵竹篱和竹篱中不见门窗的屋宇。屋内空旷，正可见梁鸿坐在左侧，面向右方，孟光则跪地，举案齐眉相向。屋宇上方为一道曲折的土堤，它的右方为开阔水域，左方为山涧峡谷，曲折地斜向延伸，接到左上方远景上陡峭的群山。卫贤虽然采用传统的立轴形制，并且采用和

① 详见 James Cahill, “Some Aspects of Tenth Century Painting as Seen in Three Recently Published Works”, pp. 1-36。

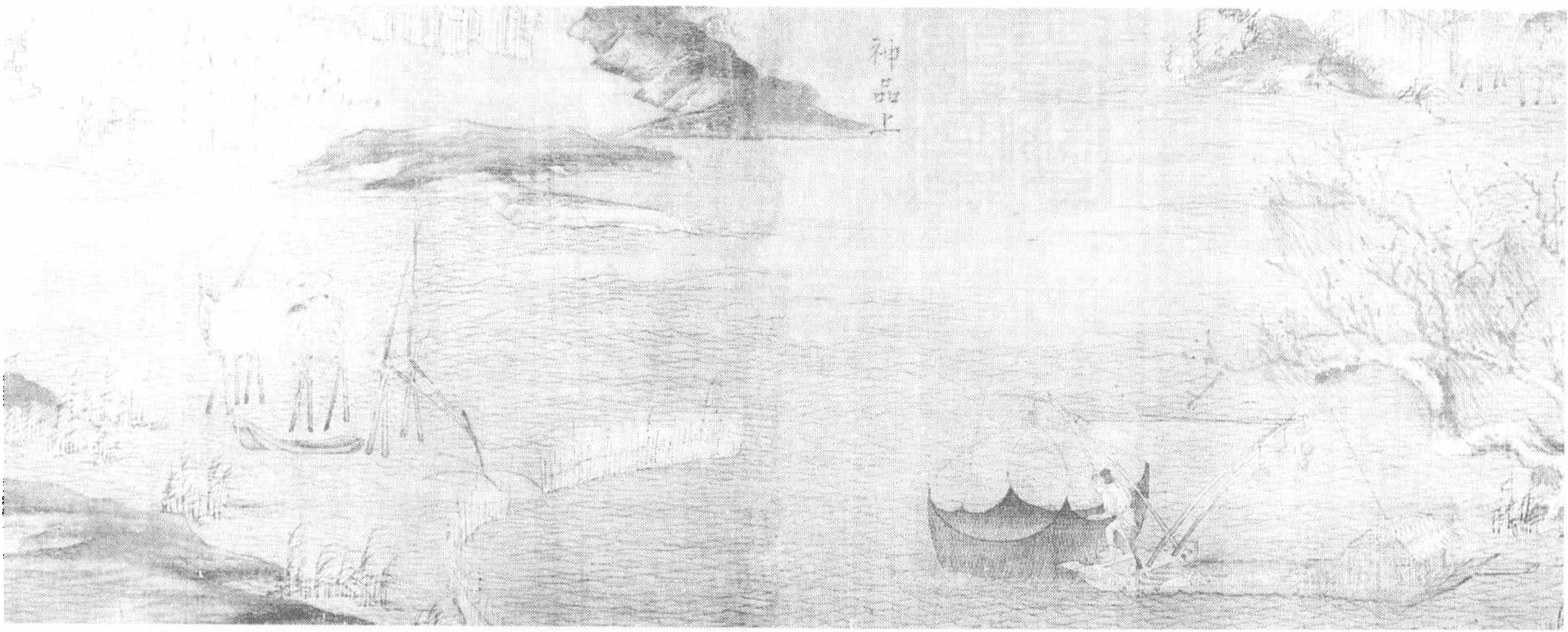








（2）



（3）

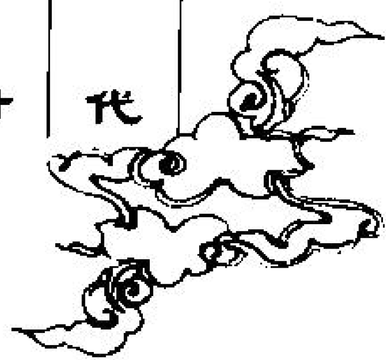


图 5-25　无名氏，
《深山棋会图》，
约 960—980 年，
绢本设色，
辽宁省博物馆。

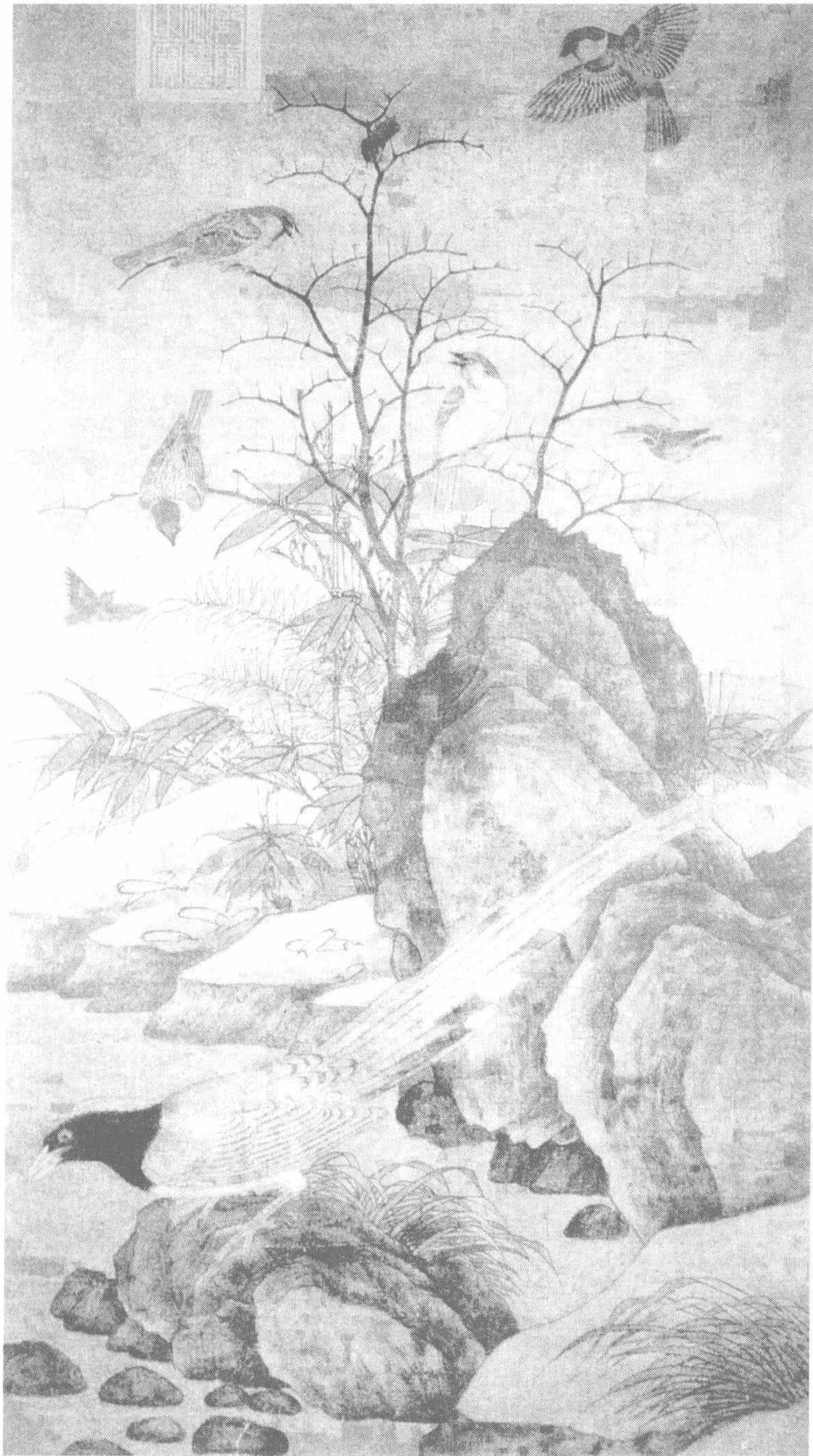


图 5-26　黄居寀（活动于10世纪后半），《山鹧棘雀图》，10世纪，绢本设色，台北故宫博物院。

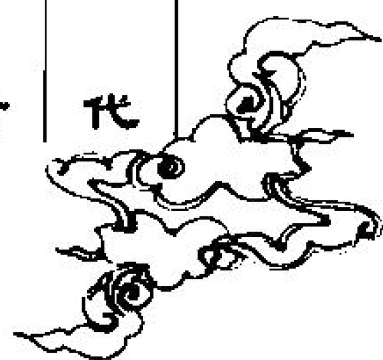




图 5-27 赵幹(活动于 961—975),《江行初雪图》,局部,绢本设色,台北故宫博物院。

《深山棋会图》一般荒率高耸的群山样式作为背景,但却在造型上减小它的比例,同时在构图上将它推远到中景和远景的地方,借此降低它在视觉上的压迫感。相反地,他将代表南方地理景观的阔叶树和水域的比例加大,且放在画面的近景和中景等处,形成醒目的效果。换句话说,来到南唐,服务于画院的卫贤,在《高士图》中所表现的是北方的山水模式加上南方的自然景观。

2. 赵幹[①]

比《高士图》更能表现南唐风土民情和绘画特色的,应属赵幹的《江行初雪图》。[②]画家采用左右开展的构图方式和写实的方法,描绘江南水乡中,穷苦渔民在初冬乍雪时,衣不蔽体、缩肩弓背、难敌风寒、却又得捕鱼维生的各种凄苦情状。赵幹的《江行

① 有关赵幹画目,参见福开森,《历代著录画目》,册下,页 400a—b。

② 清代画家杨大章曾作《仿赵幹江行初雪图》,藏于清宫。见台北故宫博物院编,《秘殿珠林石渠宝笈三编·石渠宝笈(二)》,页 918。

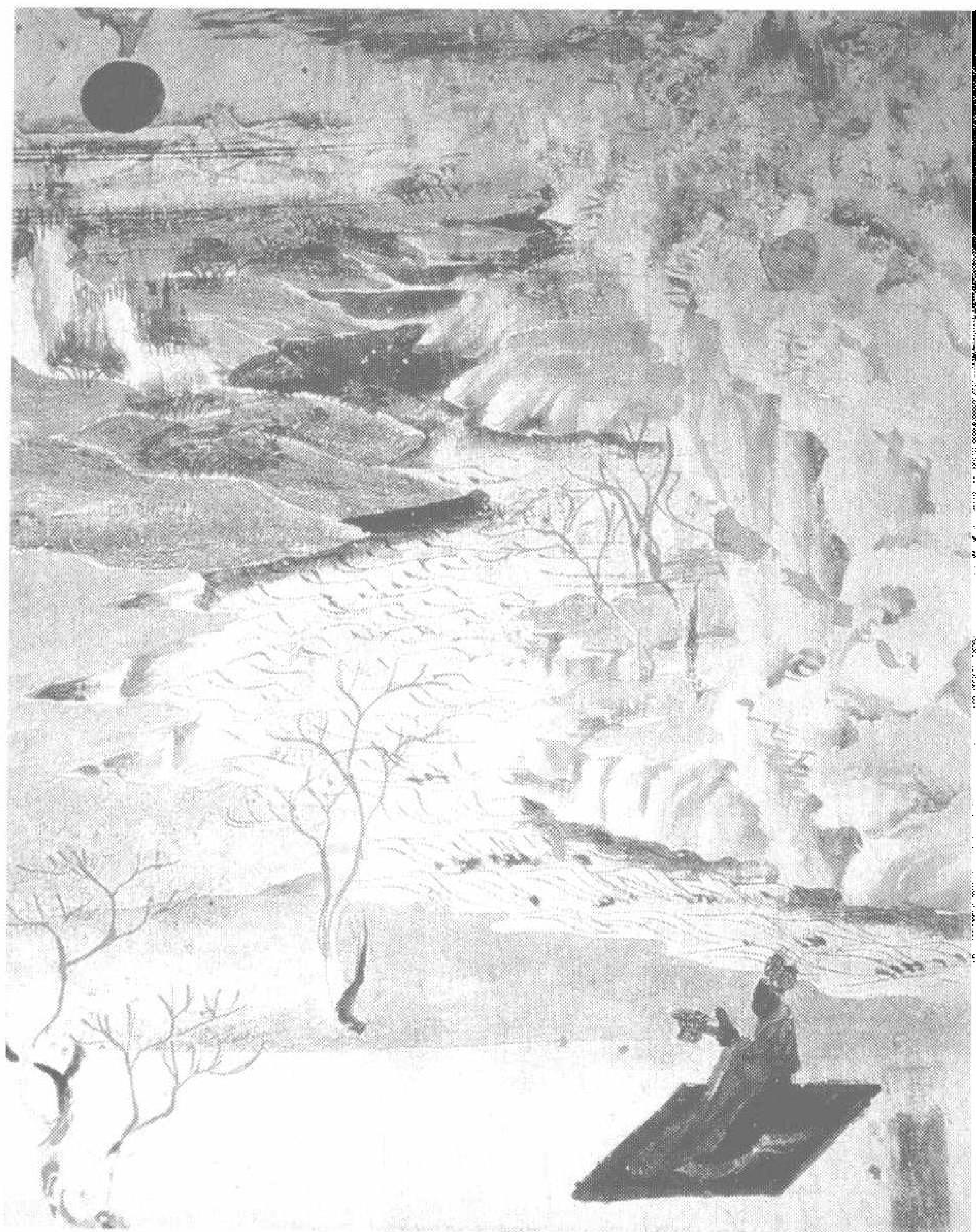
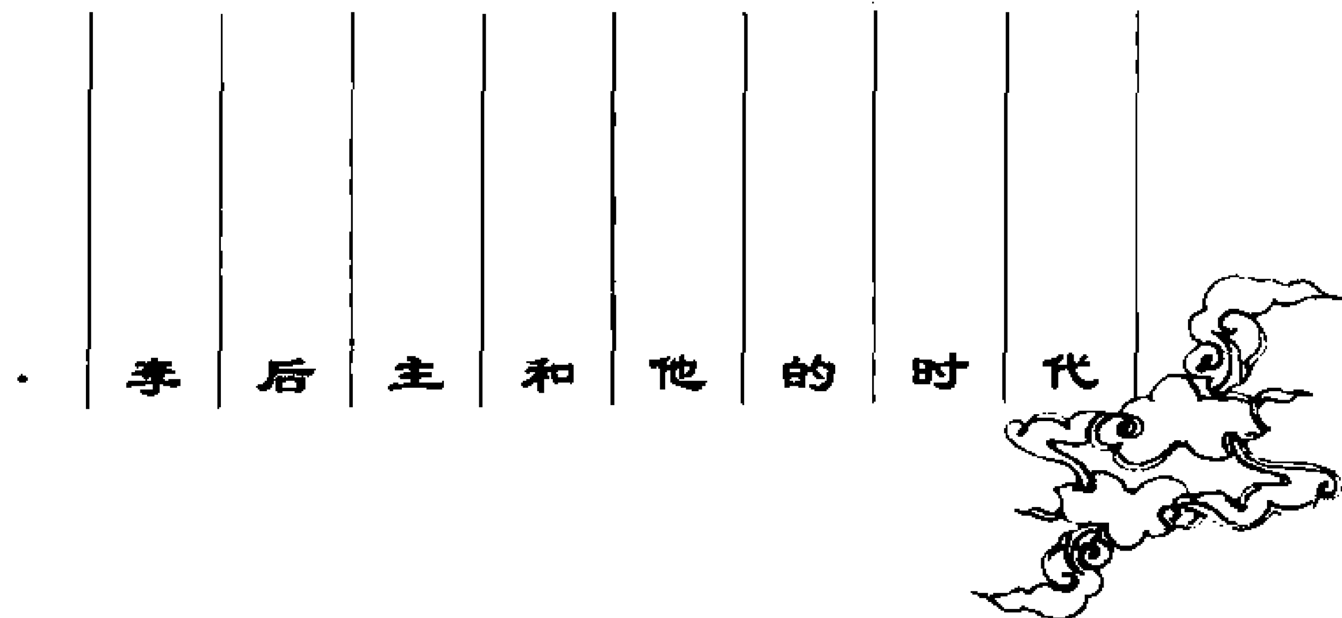


图 5-28　无名氏，《山水》，约 8 世纪，敦煌莫高窟 172 窟壁画。

初雪》图卷最右侧有一行传为李后主的行楷题字："江行初雪画院学生赵幹状。"(图 3-5)[①]学者多据此以为南唐已设有画院的物证，并且接受此幅作品为南唐遗珍。江兆申和韩庄(John Hay)两位先生都曾先后为文，指出图中树、石、水纹和人物的写实特征。[②] 笔者在此想要补充的是，《江行初雪图》中景物的写实技法，特别是以侧笔平涂擦染土坡的上面和侧立面(图 5-27)的方法仍然来自唐代传统，例见敦煌 172 窟山水壁画(图 5-28)。此外，更重要的是，赵幹在此图中所表现出来的，对画面整体气氛的

① 见台北故宫博物院编纂委员会编，《故宫书画录》，册 2，卷 4，页 17。有关此图题字可能为李后主的文献资料，参见江兆申，《从画家构图意念来看中国山水画的旧有进展》，页 103。

② 参见江兆申，《从画家构图意念来看中国山水画的旧有进展》；John Hay, "Along the River During Winter's First Snow: A Tenth Century Handscroll and Early Chinese Narrative"，但 Robert J. Maeda 却在"The Water Theme in Chinese Painting"中指出此图中的水纹表现呆板而无个别特色，笔者对此不表同意。事实上，本幅所描写的晚秋到初冬时节的景观和气氛，仍可见于今日南京郊外。



营造，则反映了南唐特殊的审美观。以下笔者试举观察所得，以为此证。

细观此画，在取景和构图方面，画家以俯视的角度和近观的视点描写江边的一段景致。他以左右开展的水域隔开了位在近景和中景的陆地。近景为一道时隐时现的土堤贴近画幅下方。土堤右段有六个行旅：三人骑驴，三人随行，由左向右，出没在寒林间；土堤的左端另有二人，半隐于芦苇间。中景则为波浪粼粼的江面和散布其上的沙渚、枯木、芦苇以及在其间讨生活的渔人、渔船、网罟和草寮等等。大致说来，画卷靠右一段着重在描绘近景处的旅人情状，此段景物布列也较密实。画卷中段侧重表现中景处，渔人运用各种渔具捕鱼，此段景物安排较前段为疏松。画卷靠左一段所表现的，为散落在水面和沙渚附近的两三艘渔船，景物分布更为空疏。如此，画家巧妙地将全卷构图由右向左，逐渐地由密实转化为空疏，有如音乐，和顺地降阶减音般，渐趋平静。同时他更将近景与中景上的景物作虚实相错的布置，以引导观者的视线在浏览画面时产生上下起伏的律动。这种韵律感的表现更借着树枝伸张的弧形状态和芦苇、竹叶、野草等受风吹拂飘向一边的动态，外加布满江面、起伏荡漾的水波加以强调。这样的表现法在巨细靡遗的写实造型之外，更展现出一种苍凉幽凄的悲伤气氛。这种抒情效果也是南唐山水画所追求的美学价值。

三、山水画

1. 董源[①]

后世所知南唐最有名的山水画家，莫过于董源，这是因为他的画风先经米芾誉为“平淡天真”，其后再经董其昌（1555—1636）推崇为继王维（699—759）之后的南宗祖师；而最近又因传为他的《溪岸图》（图5-29，纽约大都会美术馆）真伪之辩而声名大噪

① 有关董源画目，参见福开森，《历代著录画目》，册下，页364a—367b。

之故。[①] 事实上有关他的文献资料相当有限，而想由其中获得对他画风的全面了解更不可能。现今所见，他的生平和画风最早出现于郭若虚的《图画见闻志》(约成于1074年，时距董源过世已逾百年)。郭若虚将他列于"王公士大夫依仁游艺，臻乎极至者"：

> 董源字叔达，钟陵人，事南唐为后苑副使。善画山水，水墨类王维，着色如李思训。兼工画牛、虎，肉肌丰混，毛毳轻浮，具足精神，脱略凡格。有《沧湖山水》、《暮色山水》、《春泽牧牛》、《牛》、《虎》等图传于世。[②]

此处郭若虚所记关于董源的资料应是根据南唐人的《江南画录》或徐铉(917—992)的《江南画录拾遗》(此二书现已失传)。[③] 郭若虚的记载中值得注意的有三点：一、董源被尊为"圣朝建隆元年后，至熙宁七年"(960—1074)一百十多年间，"王公士大夫依仁游艺，臻乎极至者一十三人"中的一位重要画家。与董源同列者包括李后主、武宗元(1050卒)、郭忠恕(977卒)、宋迪(1023—1032间进士)和文同(1018—1079)等人。[④] 由此可见郭若虚将董源归入士大夫画家之列而予推崇。二、董源善画山水与牛、虎。三、董源山水画学唐人风格：水墨类王维，着色如李思训(653—718)。

虽则如此，但是郭若虚在《论三家山水》中，特别标选最伟大的山水画家时，却只列"李成(919—967)、关仝(活动于10世纪前半期)与范宽(活动于10世纪后至11世纪前半期)"三人；他认为纵使王维、李思训或郭熙(1023—约1085)、许道宁等人都难望三人项背，至于其他人(应包括董源)则更不在话下。[⑤] 可见董源虽擅于山水，但在北宋中期时，他的名望却远不及李成、关仝和范宽。当然这与郭若虚个人的审美观应有密切的关系。

---

① 有关米芾及董其昌的评论及董源画迹之研究，参见 Richard M. Barnhart, *Marriage of the Lord of the River—A Lost Landscape by Tung Yüan*; Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, *Along the Riverbank: Chinese painting from the C. C. Wang family collection*; Judith G. Smith and Wen C. Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*。

② 郭若虚，《图画见闻志》，卷3，页33、37。

③ 见郭若虚，《图画见闻志》，卷1，页1—2，《叙诸家文字》条。

④ 同上书，卷3，页33。

⑤ 参见郭若虚，《图画见闻志》，卷1，页12，《论三家山水》条。相同论点又见卷1，页14，《论古今优劣》条。

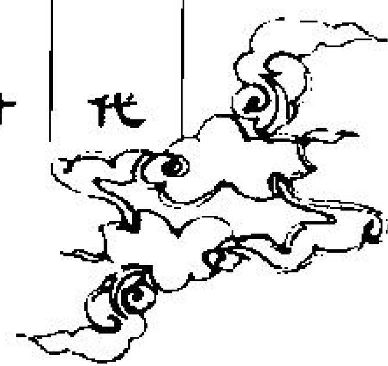




图 5-29
(传)董源(? —约962),
《溪岸图》,绢本水墨,
纽约大都会美术馆。

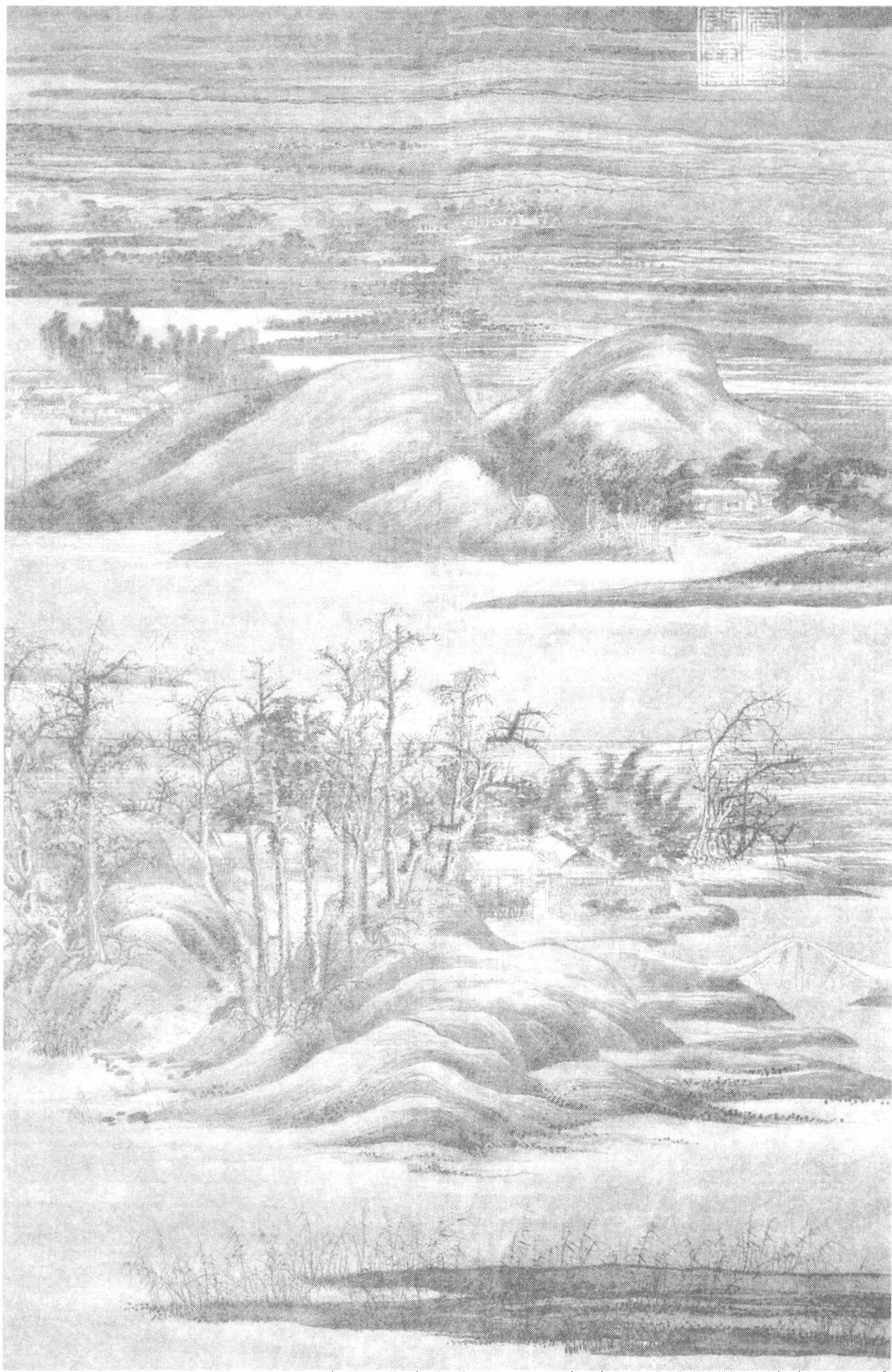
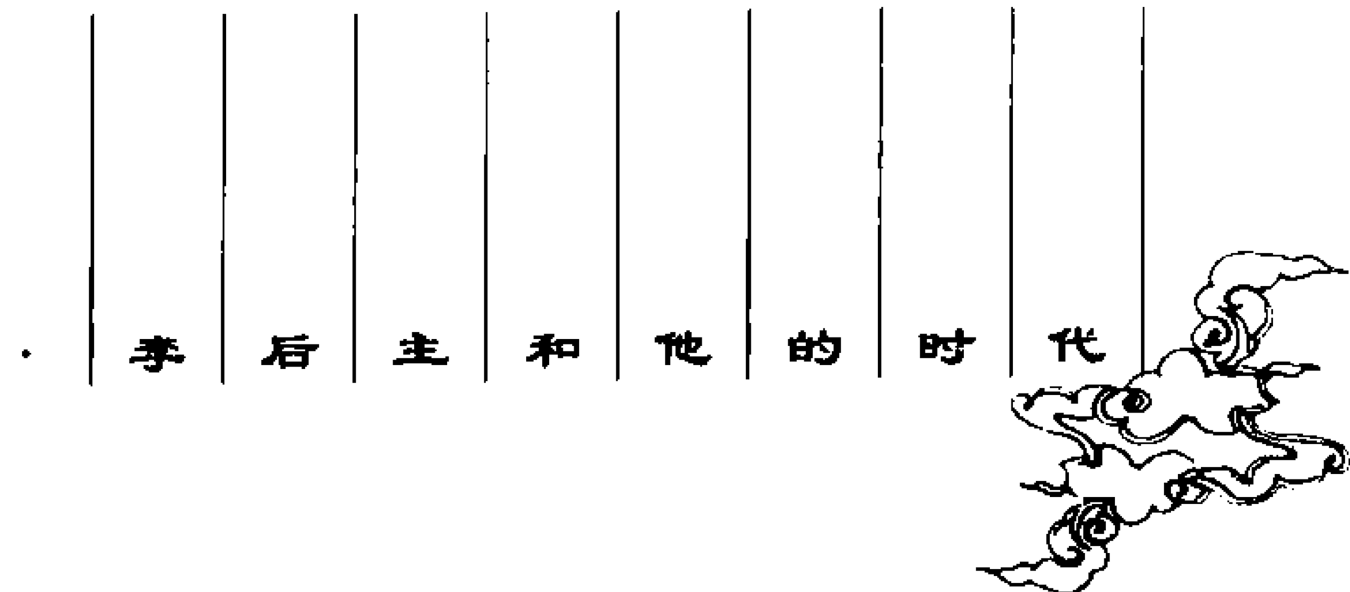


图 5-30 (传)董源(? —约 962),《寒林重汀图》,绢本水墨,日本兵库县,黑川古文化研究所。



可是到了北宋末年的《宣和画谱》中,这些情形却呈现了巨大的转变,首先,董源的地位提升。他的位序,优先于李成和范宽。[1] 这显示《宣和画谱》的编者推崇董源高过李成和范宽的看法。其次,董源所擅长的画类也增加了,他不但工于山、石、水、龙,也长于人物画。此外,他的山水画表现出清楚的风格特色:

> 董元(一作源),江南人也。善画,多作山、石、水、龙……大抵元所画山水,下笔雄伟,有崭绝峥嵘之势,重峦绝壁,使人观而壮之……然画家止以着色山水誉之,谓景物富丽,宛然有李思训风格……至其自出胸臆,写山水江湖,风雨溪谷,峰峦晦明,林霏烟云,与夫千岩万壑,重汀绝岸,使览者得之,真若寓目于其处也,而足以助骚客词人之吟思,则有不可形容者……[2]

由这则记载中可以归纳出董源的山水画至少有三种风格:一为“崭绝峥嵘”、“重峦绝壁”,造型奇峭雄伟的山水画。这类画的视觉效果“使人观而壮之”。二为仿李思训的着色山水,特色是“景物富丽”。然而最重要,也最值得注意的却是他的第三种风格。《宣和画谱》编者,特别加以强调:那是董源“自出胸臆”创造出来的个人风格。他以这种风格去表现种种景致,包括“山水江湖”、“风雨溪谷”、“峰峦晦明”、“林霏烟云”、还有“千岩万壑”、“重汀绝岸”等等。他的作品十分生动,因此使人看了有如身历其境。至于画面所具有的抒情气氛足可引发诗人创作的灵感,那就无法用言语来描述了。可见北宋末年艺术史家对董源的推崇。

虽然如此,但这些文字数据在我们面对董源传世画迹的真伪之辨时,又能产生何种效用?根据启功先生的看法,传世的董源画迹大约有九件,其中真伪互见且多后代摹本。[3] 一般说来,比较广受学者接受、认为是董源真迹或忠实摹本的有三件:《溪岸图》(图 5-29)、《寒林重汀图》(图 5-30,日本兵库县黑川古文化研究所)和《潇湘图》

① 见《宣和画谱》,卷 11,页 111。

② 同上。

③ Qi Gong, “On Paintings Attributed to Dong Yüan”.

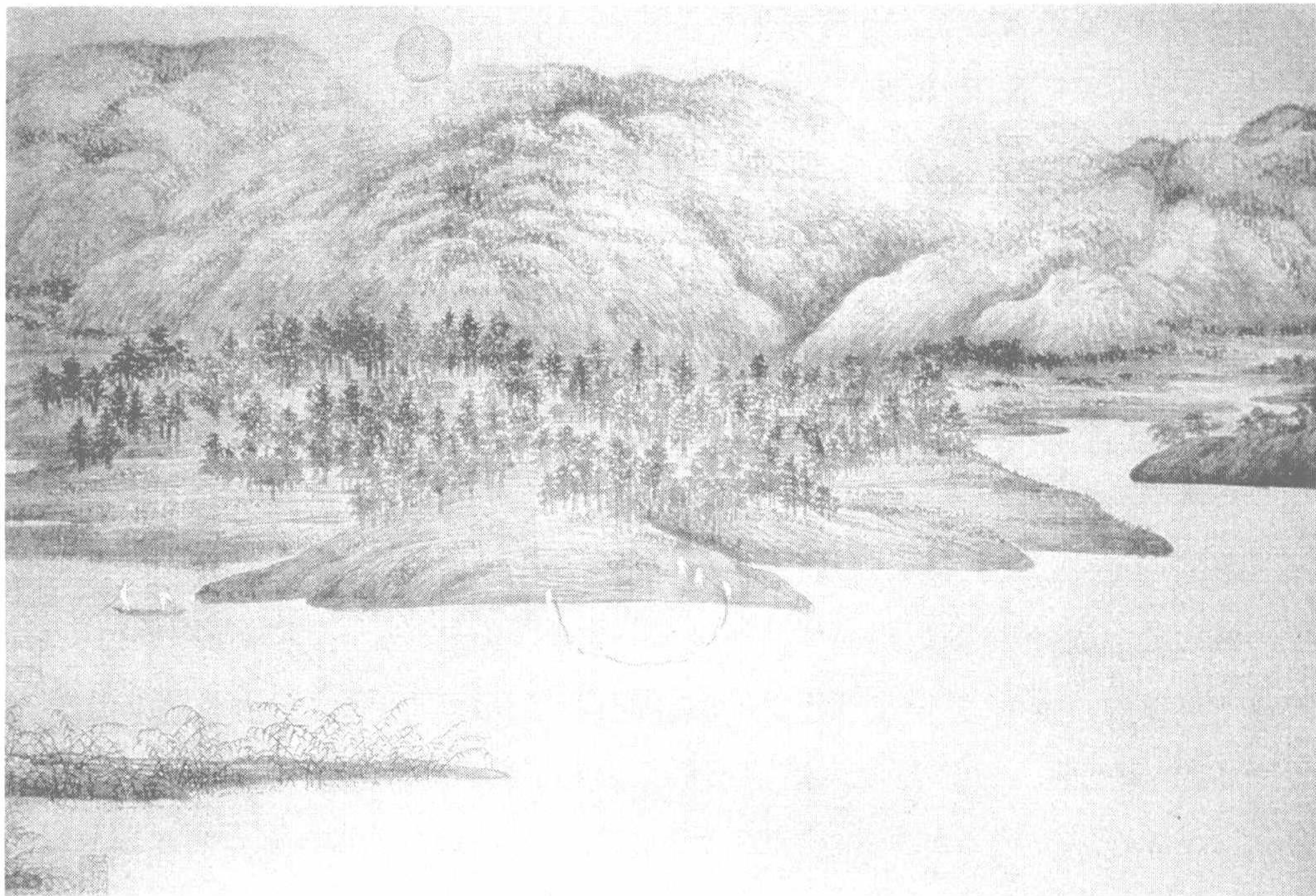


图 5-31　(传)董源(？—约 962),《潇湘图》,局部,绢本水墨,北京故宫博物院。

(图 5-31,北京故宫博物院)。① 中外学者对这三件作品的真伪及断代的论辩极为热烈,且多精辟见解,笔者不拟重复叙述,在此只能就某些问题,提出一点个人看法。

首先关于《溪岸图》。学者对它的真伪看法分为三派:一、认为是董源真迹者,以方闻、石守谦、何慕文(Maxwell Hearn)和启功等先生为代表。② 二、认为是张大千伪作

---

① 关于这些作品的年代及相互关系,参见王以坤,《董源〈潇湘图〉》,页 44—45 以及 Richard Barnhart, *Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yüan*。在此之外,董源作品又有《龙袖郊民》、《洞天山堂》(二者都在台北故宫博物院)、《夏口待渡》(辽宁省博物馆)、《夏山图》(上海博物馆)、《溪山行旅》(京都小川先生收藏)、《谷口晴岚》(波士顿美术馆)、《江堤晚景》(张大千捐赠,台北故宫博物院)。

② 前三者主要以画风分析和绢质考察为依据,后者以书法之古意为依据。参见 Wen C. Fong, "River Bank: From Connoisseurship to Art History", Shou-chien Shih, "Positioning Riverbank", Maxwell K. Hearn, "A Comparative Physical Analysis of Riverbank and Two Zhang Daiqian Forgeries" and Qi Gong, "On Paintings Attributed to Dong Yüan"这四篇论文;又见 Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, *Along the Riverbank: Chinese painting from the C. C. Wang family collection*。这些论文的中文版,参见《当代》,152 期(2000),页 8—75;153 期,页 60—85。



者，以 James Cahill 及古原宏伸等先生为代表。[①] 3. 不判定是否为董源，而认为是北宋时期的一件山水巨作者，以傅申及班宗华(Richard Barnhart)两位先生为代表。[②]

以上各派学者的论证都言之成理，极有见地。而依笔者的看法，此图如不是董源，它最晚也应作成于《宣和画谱》，甚或《图画见闻志》(约 1074)之前。由于此图未曾收入徽宗内府，所以《宣和画谱》中未录，但此图在构图上和造型上的特色，却曾见诸于上述《宣和画谱》所归纳出来的董源画风中的第一种特色："下笔雄伟，有崭绝峥嵘之势，重峦绝壁，使人观而壮之。"[③]

由于像《溪岸图》这种层岩叠嶂的巨型山水，已被北宋末年的鉴赏家认为是董源画风中的一类，因此，以最保守的态度来看，《溪岸图》如非董源原作，也可能是北宋末年之前的摹本，或仿董源风格的作品。但是个人好奇的是，以今天看来，这样一件雄伟的北方风格的山水画，其质量几乎可以比美范宽的《谿山行旅》(台北故宫博物院)，或传李成的《晴峦萧寺》(纳尔逊美术馆)，但是郭若虚却怎么会以为董源的成就比不上以上二家呢？以笔者推测，可能的理由有三：其一，很可能是郭若虚未曾见过董源这种画风的作品。理由之二，可能是他并不以为这种风格是董源之作。理由之三，这幅作品是成于郭若虚之后，因此郭若虚没有见过。

但是笔者认为，就风格上而言，这幅画应该早于郭若虚。以风格分析的方法来看：本图由近景到中景和远景的空间表现，显现了地平面向上方倾斜的作法，仍属唐代山水模式，例见山西富平县唐墓壁画《山水》(图 5-21)。而且图中描绘坡石以干笔擦拖的技法，与北宋初年黄居寀(933 生)的《山鹧棘雀》(图 5-26)相似。这种运用干笔，且将皴擦和烘染的运作分开，以表现山石层次的方法，多见于北宋中期(约 1050)之前的作品。而在郭熙之后，北宋的山水画中才多见以皴带染同时运作，以表现山石浑然一

---

① Cahill 先生举出十四个疑点，并认为此图是张大千伪作；古原先生则指出此图乃徐悲鸿和张大千共谋作伪，详见二人论文，收于 Judith G. Smith and Wen C. Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, pp. 13-61; 65-78。这些论文的中文版，参见《当代》，152 期(2000)，页 8—75；153 期，页 60—85。

② 参见傅申，《辨董源〈溪岸图〉绝非张大千伪作》；Richard Barnhart, "The Spurious Controversy over The Riverbank," p. 86。见冯幼衡，《〈溪岸图〉的再思考》。

③ 见《宣和画谱》，卷 11，页 111。

体的造型。[1] 根据这些风格特色来看,这幅《溪岸图》作成的时代应该早于北宋中期郭熙《早春图》(1072)之前,因此郭若虚作《图画见闻志》(约 1074)时可能未曾见过。或者是,他也可能见过,但不认为是董源的作品。综合以上论证,笔者以为《溪岸图》如非董源亲笔,也应是一件作于北宋中期以前、反映董源风格的作品。而这类的董源风格仍然持续了唐代北方巨型山水画的传统。南唐地区能够看到唐代绘画并非不可能,因为像烈祖自己就曾收藏许多古代的法书和名画。[2]

事实上,当时南唐画家所能看到的山水画,除了流传在江南的唐代山水画之外,还有同时其他地区的绘画作品。举例而言,后蜀(934—965)黄筌(965 卒)与黄居寀父子合作的《秋山图》就曾入藏南唐内府。据郭若虚《秋山图》条:

> 太平兴国中,秘阁曝画,时陶谷为翰长,因展《秋山图》一面,令黄居寀品第之。居寀一见动容曰:"此图实居寀与父筌奉孟主命同画,以答江南信币。绢缝中有居寀父子姓名。"视之果验……[3]

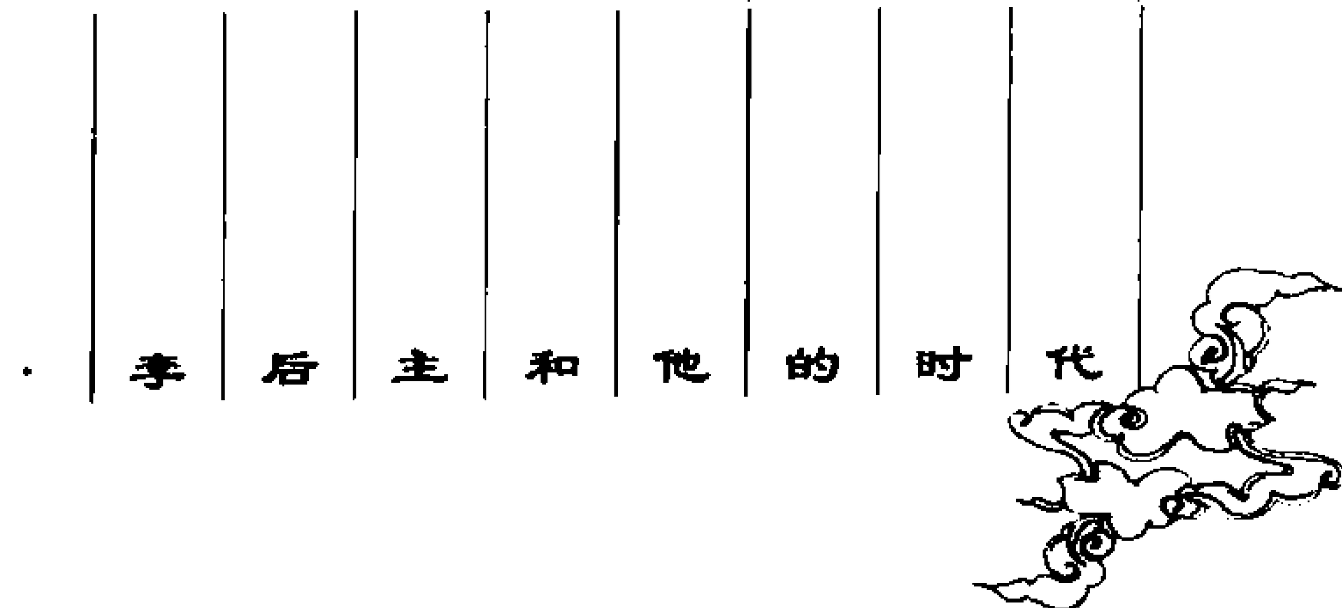
南唐像这样与同时邻邦的文化交流之事必非孤例。换言之,南唐山水画的风格资源,并非单线来自唐代。同理,董源画风除了继承唐代模式外,也另有面貌。北宋末年的鉴赏家对董源画风的认识,除了像《宣和画谱》中所指出,类似《溪岸图》这种巨型山水外,还有李思训式的青绿山水以及饶有诗意的个人独特创格,已如前述。董源的最后一种风格很可能便是米芾所指出的以"平淡天真"为特色的"江南"画风:

> 董源平淡天真。唐无此品。在毕宏上。近在神品,格高无与比也。峰峦出没,云雾显晦,不装巧趣,皆得天真。岚色郁苍,枝干劲挺,咸有生意。溪桥渔浦,

① 这些观察,在上列 Wen C. Fong 及 Shou-chien Shih 的论文中也已提过。

② 参见本书第一章相关部分。

③ 郭若虚,《图画见闻志》,卷 6,页 83。有关《秋山图》,又见同书,卷 4,页 56。又见黄休复,《益州名画录》,卷中,页 21—23,"黄居寀"条。



> 洲渚掩映,一片江南也。[①]

而稍早的沈括(1029—1093)也曾说过:

> 江南中主时,有北苑使董源善画,尤工秋岚远景,多写江南真山,不为奇峭之笔。其后建业僧巨然,祖述源法,皆臻妙理。大体源及巨然画笔,皆宜远观。其用笔甚草草,近视之几不类物象,远观则景物粲然,幽情远思,如睹异境。如源画《落照图》,近视无功,远观村落杳然深远,悉是晚景;远峰之顶,宛有反照之色,此妙处也。[②]

米芾与沈括对董源画风的评论,反映了北宋中期以降艺术史家对南唐绘画中所呈现的区域性特色产生强烈的兴趣与推崇。董源的这类画风先经米芾、后经董其昌(1555—1636)的肯定和推崇,成为后人辨认董源的主要模式。[③]

反映董源这类风格的为《潇湘图》和《寒林重汀图》。学者普遍认为这两件作品可能为宋代摹本,但都忠实地保留了董源原作的风貌。关于《潇湘图》的研究,班宗华先生认为它原为董源《河伯娶妇》的一段,且在构图上与《夏口待渡》(辽宁省博物馆藏)和《夏山图》(上海博物馆藏)密切相关。[④] 至于《寒林重汀图》,一般学者都认为它是最具代表性的董源风格,最重要的理由是它与赵幹的《江行初雪图》中许多母题表现类似。[⑤]

---

① 米芾,《画史》,页191。

② 沈括撰,胡道静校注,《梦溪笔谈》,卷17,页176。

③ 参见 Richard Barnhart, *Marriage of The Lord of The River: A Lost Landscape by Tung Yüan*, Shou-chien Shih, "Positioning Riverbank"。

④ 参见王以坤,《董源〈潇湘图〉》,页44—45 及 Richard Barnhart 的 Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yüan。

⑤ 参见 John Hay, "Along the River During Winter's First Snow", Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, *Along the Riverbank*; Shou-chien Shih, "Positioning Riverbank",但竹浪远认为此图是南宋摹本,参见其文《传董源笔〈寒林重汀图〉》;又,付申对此断代持保留意见,他认为此图不排除为董源真迹,参见其未刊稿摘要,《对日东所藏数点五代及宋人书画之私见——〈寒林重汀图〉、〈乔松平远图〉、〈高桐院山小图〉对幅、蔡京题胡舜臣画》。

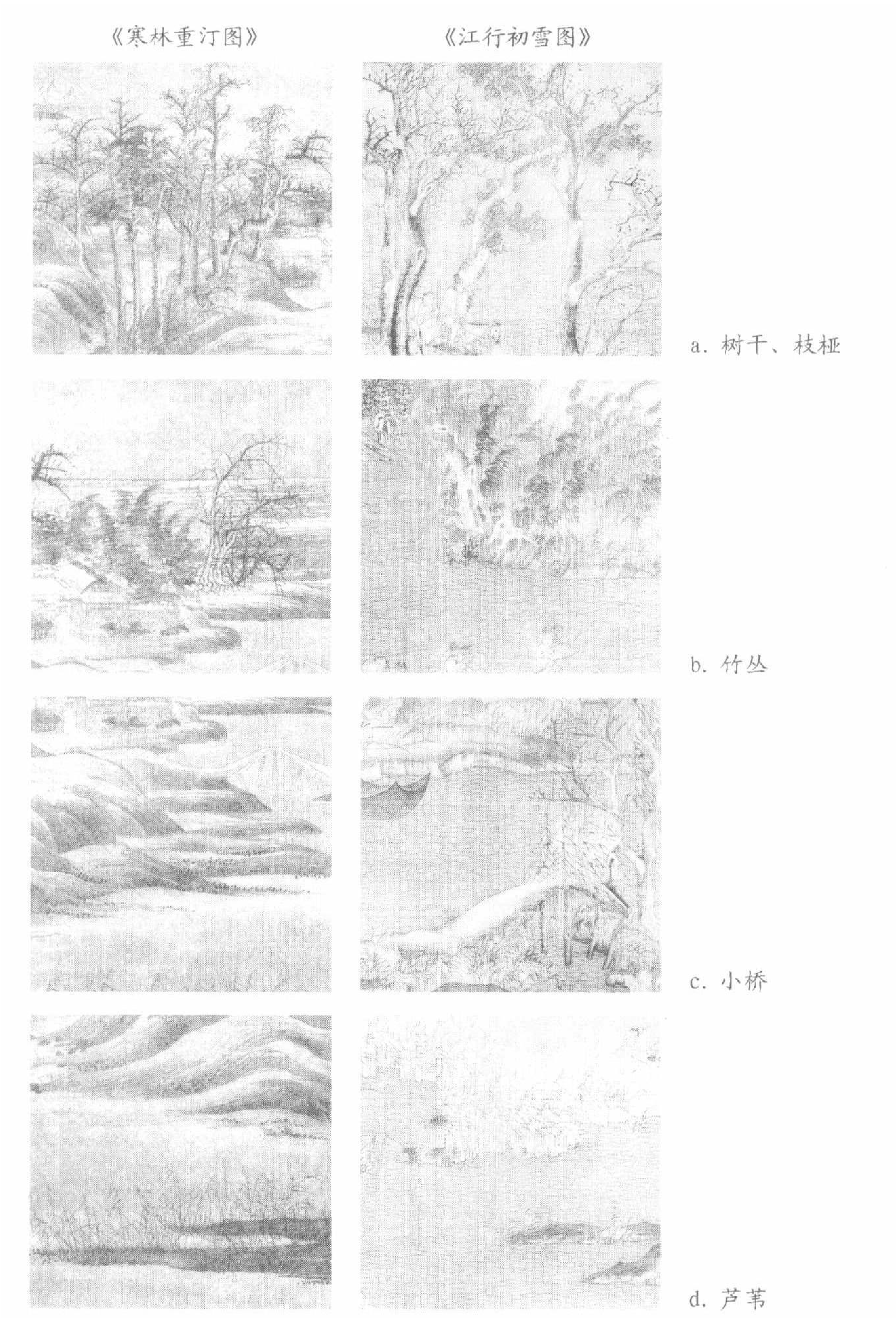


图 5-32　(传)董源(？—约 962),《寒林重汀图》与赵幹《江行初雪图》,局部比较。

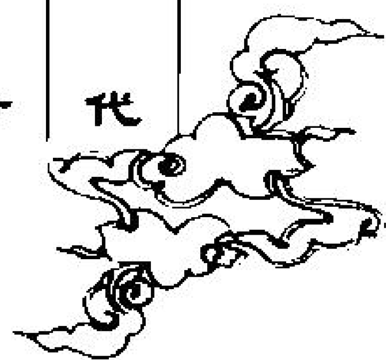




图 5-33 （传）巨然，《层岩丛树图》，五代，绢本水墨，台北故宫博物院。

最有趣的是张大千与启功先生甚至认为《寒林重汀图》可能也是赵幹所作。[①] 笔者认为这极有可能。虽然现本《寒林重汀图》已因摹者稍有失控，致使笔踪、墨色和水分略显过重，但是如果我们进一步比较它和《江行初雪图》中枯木、竹林、小桥和芦苇等母题的造型之后，便能发现二者的密切相似处。二者相似的表现法特别见于以下的五处，如：a. 树干的浑圆状和光线的明暗变化；b. 枝桠画法简单利落；c. 竹丛呈放射状，并用横笔湿墨刷染；d. 小桥微微拱起，桥下五根支架，长短不同，支撑角度各异，结构距离上宽下窄；e. 芦苇枝干细挺，受风吹拂微倾一侧等等（图 5-32）。

在此暂且不再深究《寒林重汀图》的原作者是董源或赵幹，笔者在此想要指出的是，《潇湘图》、《寒林重汀图》和《江行初雪图》这三幅作品中所共同呈现的景观特色和美感趣味。相对于前面所见《高士图》和《溪岸图》等偏于北方山水的造型和气势而言，这三幅图共同呈现了江南山水的特殊美感。在构图方面，它们都采用平远方式表现缓缓起伏的山峦、开阔广淼的

① 见 Qi Gong, "On Paintings Attributed to Dong Yüan", p. 90。



图 5-34　（传）巨然，《萧翼赚兰亭图》，五代，绢本水墨，台北故宫博物院。





图 5-35 （传）巨然，《秋山问道图》，五代，绢本水墨，台北故宫博物院。



图 5-36 （传）巨然，《溪山兰若图》，五代，绢本水墨，克利夫兰美术馆。

江面以及平坦的沙渚；在造型方面，简单大方，不画细节；在笔法方面，多用长线条，表现律动感；而在用色或用墨方面，则注意明暗效果和色泽变化。整体而言，它们的表现方法虽属写实，但视觉效果却深具抒情性。

南唐山水这种平远的空间表现法虽然源自唐代传统，但画家却在物象造型上特别运用笔墨或是色彩的轻擦淡染，以表现出江南水乡烟雾迷蒙的景观。这种有意营造抒情气氛的美学特质，和同时期北方王处直墓所见的平远山水画中那种笔墨清晰、空气透明的感觉大异其趣。总而言之，南唐山水画呈现两种面貌：一种是承袭唐代传统，表现北方山水高耸的气势，如卫贤的《高士图》或传董源的《溪岸图》。另外一种是描写江南地区水乡泽国、特殊地理景观的抒情气氛，如赵幹的《江行初雪图》、董源的《寒林重汀图》和《潇湘图》等。稍后，继承董源风格的画家中最重要的是僧巨然。[①] 巨然的画风特色正如沈括已注意到的一般："大体（董）源及巨然画笔，皆宜远观。其用笔甚草草，近视之几不类物象。远观则景物灿然，幽情远思，如睹异境。"[②]他的存世画迹代表作品有《层岩丛树》、《萧翼赚兰亭》、《秋山问道》（图 5-33、图 5-34、图 5-35，台北故宫博物院）和《溪山兰若》（图 5-36，克利夫兰美术馆）等，有关巨然作品的真伪问题，傅申、Richard Barnhart 及何惠鉴等三位先生已有专文论述，在此不再赘述。[③]

2. 董羽[④]

这种江南景观更具体地发展成专门画水的新画类。从著录上得知，南唐除赵幹外，还有董羽和蔡润特别擅长画水。董羽曾在金陵清源寺作《水图》。它与李霄远的草书和后主的德庆堂榜题，合称"三宝"。[⑤] 董羽在入宋以后，为图画院艺学，曾奉太宗之命，在"端拱楼下画龙水四壁，极其精思。及画玉堂屋壁海水现存。羽始被命画端

---

① 见郭若虚，《图画见闻志》，卷 4，页 55。
② 沈括撰，胡道静校注，《梦溪笔谈》，卷 17，页 176。
③ 参见傅申，《巨然存世画迹之比较研究》；Richard Barnhart, "The Snowscape Attributed ot Chu-jan", Wai-Kam Ho, "Buddhist Retreat by Stream and Mountain (Ch'i-shan lan-jo)"。
④ 关于董羽画目，参见福开森，《历代著录画目》，册下，页 356a。
⑤ 郭若虚，《图画见闻志》，卷 4，页 63，《董羽》条所记，但李"霄"远作李"萧"远；又说"清凉寺有李中主八分题名"。此与陆游所记稍异。陆游认为是后主榜书，参见本书第三章相关部分。



拱楼龙水，凡半载功毕……"①他的风格可能相当写实而传神，以至于使皇子受到惊吓，而影响到他的命运："一日，上与嫔御登楼，时皇子尚幼，见画壁惊畏啼呼。亟令杇墁。羽卒不受赏，亦其命也。"②但宋初董羽另外在玉堂屋壁所画的《海水》，却保持了大约一百年，到郭若虚作《图画见闻志》时还存在："玉堂北壁，旧有董羽画水二堵，笔力遒劲，势若摇动……"③至于蔡润，因工画船水，随后主入宋后，先为"作司彩匠人"，后"补画院之职。后令画《楚王渡江图》，藏于内府"。④

另外还有毗陵曹仁熙，虽不确定他是否活动于南唐时期，但他的画水"惊涛怒浪，驰名江介"⑤。值得注意的是，南唐时期赵干、董羽和蔡润等人所擅长的画水新画类，可视为江南绘画的一个特色。特别是董羽和蔡润两人，因都曾供职北宋画院，因此他们的绘画风格也可能直接影响到当时及其后的画院画家，比如任从一（仁宗朝，1022—1063，翰林待诏）和荀信（真宗朝，997—1021，翰林待诏）等人。⑥ 有趣的是，四川地区从晚唐到前、后蜀的画家中，也有人专长于画龙与水，特别如由长安到成都的孙位（活动于9世纪后半期）和成都画家黄筌（？—965）、黄居寀、孔嵩（皆活动于10世纪中、晚期）等人。⑦ 而由《图画见闻志》中也可看到画水逐渐成为北宋时期新兴的画类。北宋末年张择端的《清明上河图》便以画水取胜。而那些善于画水的画家也多半兼擅画龙、鱼及舟船。⑧ 据此可知，五代时期南唐和四川地区新兴的"龙水"画类可能是北宋末年《宣和画谱》中"龙鱼门"的滥觞。北宋之后画水风气日趋普遍，北方以金代（1115—1234）武元直（活动于12世纪后期）的《赤壁》（台北故宫博物院）为代表，而南方则以马远（活动于1194—1224）的《画水册》（北京故宫博物院）和李嵩的《赤

① 郭若虚，《图画见闻志》，卷4，页63。

② 同上书，页64。

③ 同上书，卷6，页87，《董羽壁》条；又见卷6，页81，《玉堂故事》条及卷4，页63。关于北宋玉堂壁画，参见 Scarlet Jang, "Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song"。

④ 郭若虚，同上书，卷4，页65。

⑤ 同上书，页64。

⑥ 同上。

⑦ 诸人小传，参见黄休复，《益州名画录》，卷上，页1—2、13—15；卷中，页21—23、25—26。

⑧ 参见郭若虚，《图画见闻志》，页64、65。有关画水的问题，参见 Robert J. Maeda, "'The Water Theme' in Chinese Painting"。

璧》(台北故宫博物院)最为有名。此外,南宋墓葬壁画中也出现以水为主题的屏风画。由此可知画水的盛行,而南北宋画水类门的源头应可溯自晚唐和五代的四川和南唐。

四、花鸟画

1. 徐熙[①]

虽然早在汉代织品和器物上,已见花鸟母题的装饰纹样,但以花鸟作为独立的主题作品,却要晚到中晚唐时期,例见新疆阿斯塔那地区出土的花鸟屏风(图 5-37)。[②]五代时期花鸟画蓬勃发展,它的重心大约可分为三处:中原、四川、江南等地区。中原地区的花鸟画承袭了唐代的风格传统。近年出土的王处直墓壁画屏风(图 5-38)上面的花丛都采用正面居中的构图方式,这种设计和阿斯塔那屏风画中所见相似,由此可见证二者的关系。这种构图,后来又见于辽(967—1125)墓出土的《竹兔图》(图 5-39,辽宁省博物馆)。

四川和江南两地则各自发展出独具特色的区域风格。四川以黄筌和黄居寀父子的写实风格为代表,例证分别见于《写生珍禽》(图 5-40,北京故宫博物院)和《山鹧棘雀》(图 5-26)。[③] 至于江南则以徐熙、徐崇嗣、唐希雅和李后主为代表。他们的风格具有强烈的个人特色。首先,关于徐熙,郭若虚在《图画见闻志》中谈到徐熙的地方至少有四处,分别介绍他的出身、个性、画风和成就。根据郭若虚的记载:

> 徐熙,钟陵人,世为江南仕族。熙识度开放,以高雅自任。善画花木禽鱼、蝉

① 有关徐熙画目,参见福开森,《历代著录画目》,册上,页 231a—235b。
② 宿白等编,《中国美术全集》,绘画编,册 12,墓室壁画,图 132,页 50,参见柳洪亮说明。
③ 有关黄筌、黄居宝和黄居寀小传,参见郭若虚,《图画见闻志》,卷 2,页 27、28;卷 4,页 56。



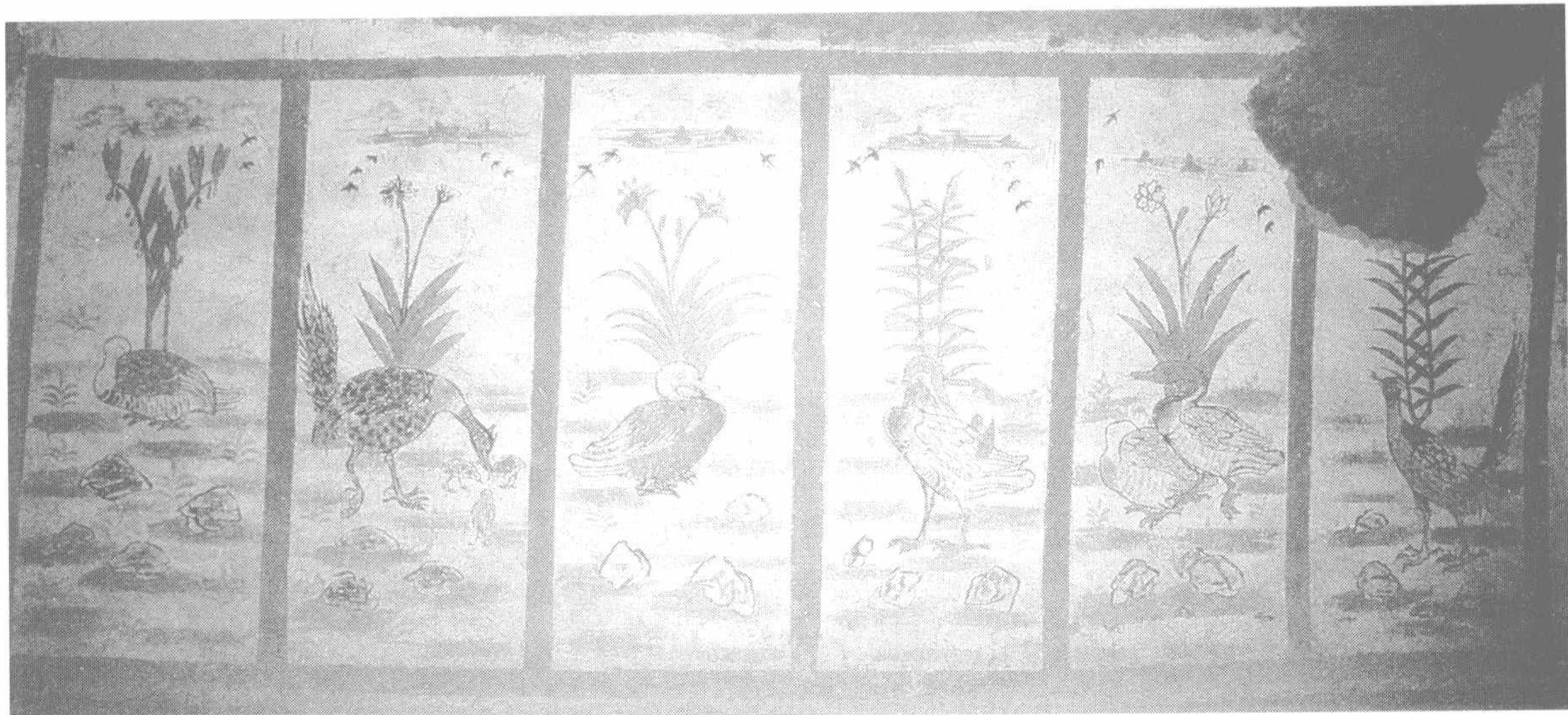


图 5-37　无名氏，《花鸟屏风画》，唐墓壁画，新疆，阿斯塔那。

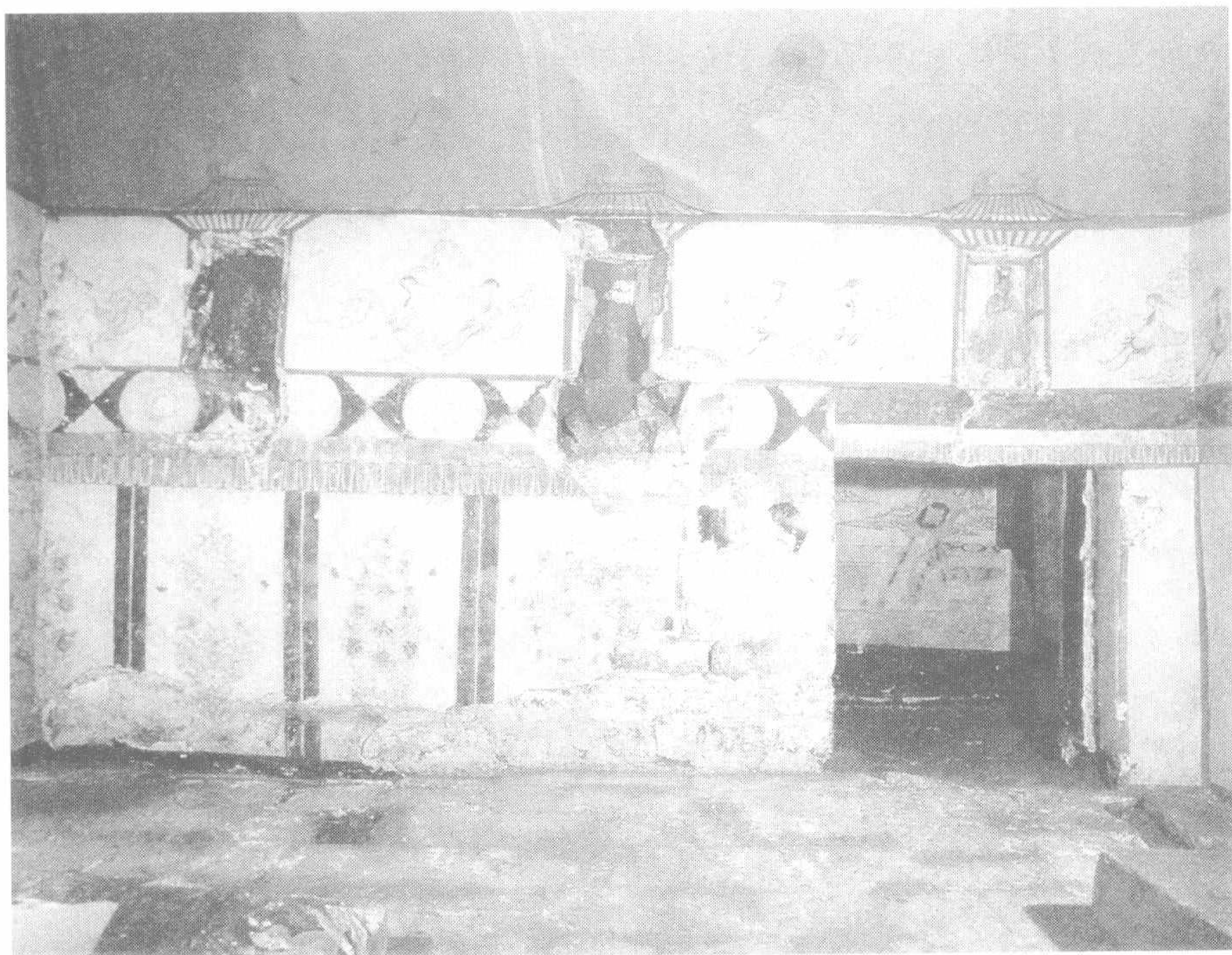


图 5-38　无名氏，《花鸟屏风》，924 年，王处直墓壁画，河北曲阳。

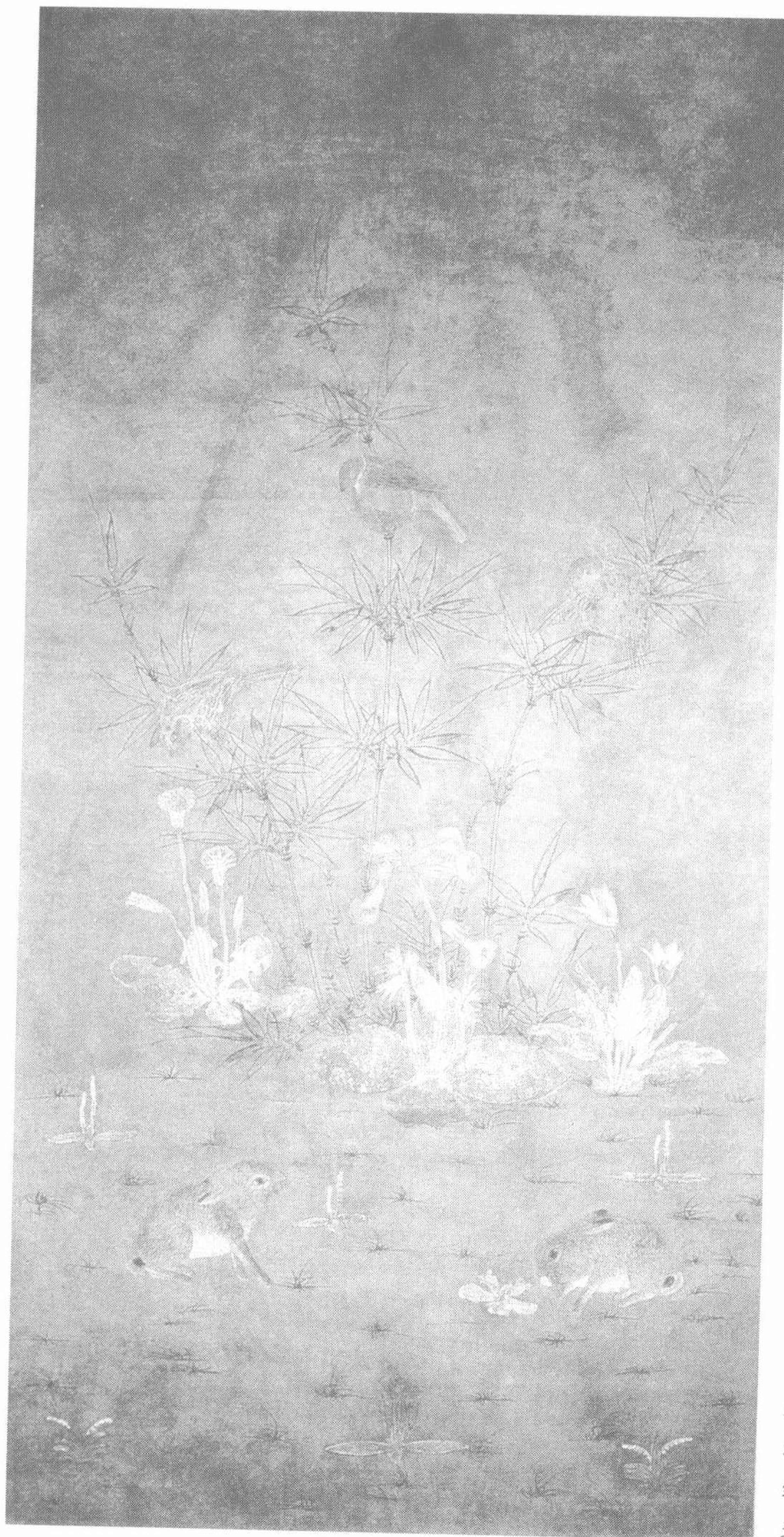
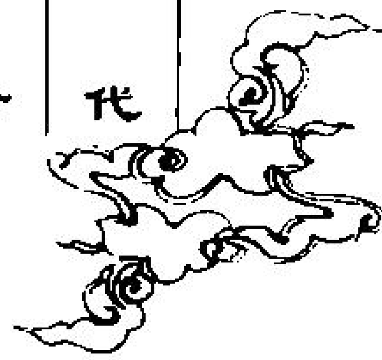


图 5-39
无名氏，《竹兔图》，
约 960—980 年，
绢本设色，
辽宁省博物馆。



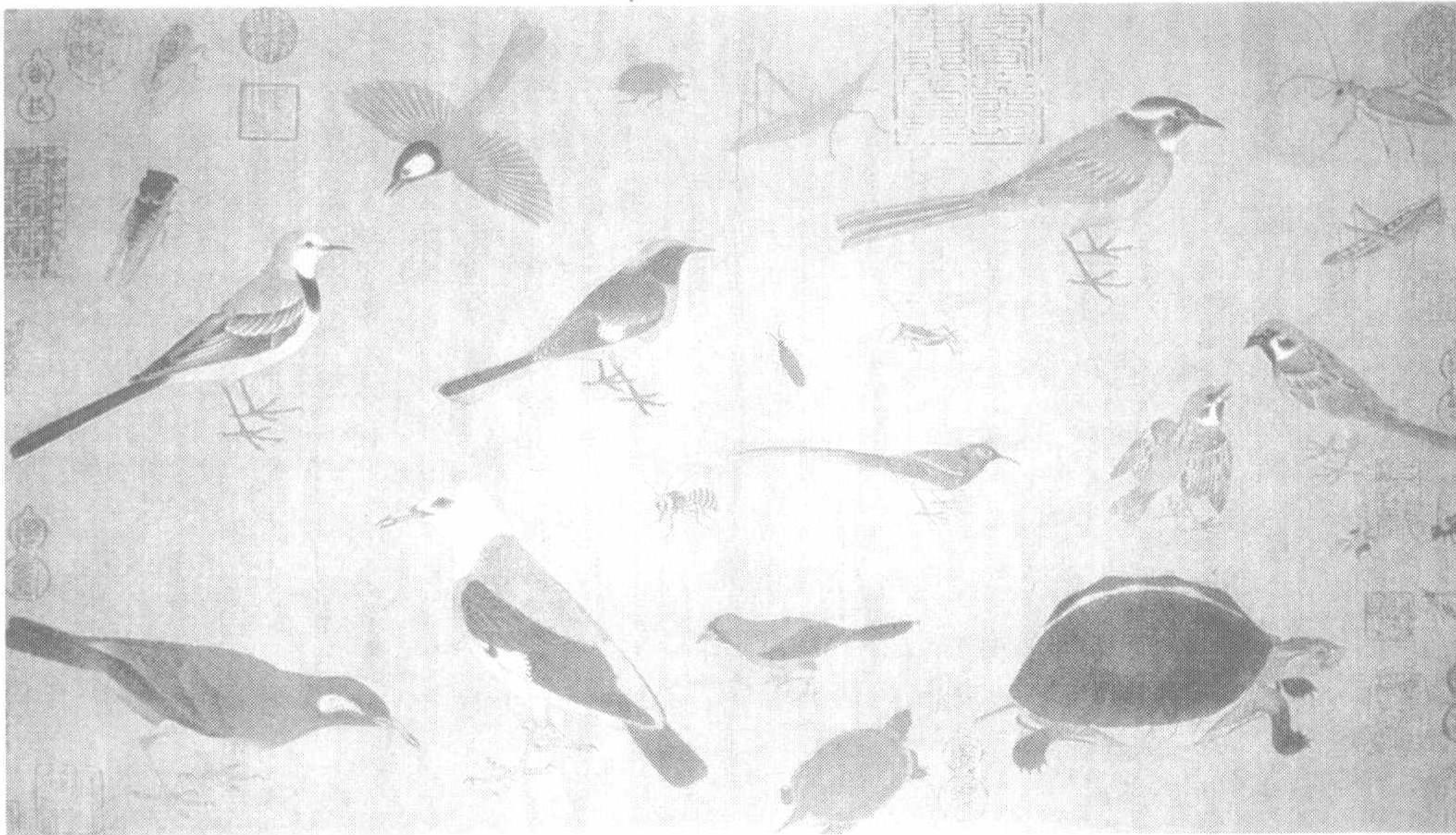


图 5-40　黄筌(？—965),《写生珍禽图》,局部,绢本设色,北京故宫博物院。

蝶蔬果。学穷造化,意出古今……李后主爱重其迹,开宝末归朝悉贡上宸廷,藏之秘府……[①]

可知徐熙是富有学养的画家。[②] 他的作品受后主珍藏,后来入贡北宋秘府。至于他的风格极为独特。对于这一点,徐熙曾在所撰的《翠微堂记》中说自己"落笔之际,未尝以傅色晕淡、细碎为功"[③]。与他同时的徐铉(917—992)也说徐熙画"落墨为格,杂彩副之,迹与色不相隐映也"[④]。郭若虚更进一步将徐熙与黄筌的画风作一明显的区辨,而别立《论黄、徐体异》一条:

① 郭若虚,《图画见闻志》,卷4,页57。又见卷6,页81。

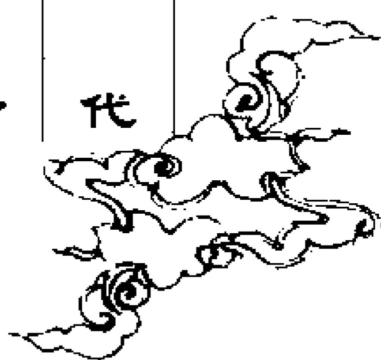
② 又,据传徐熙也能作诗,参见陆心源,《宋诗纪事补遗》,卷2,页319,收录其《桃花夫人庙》一首。又见陈尚君辑校,《全唐诗补编》,册下,页1398。

③ 同上书,页57。

④ 同上。



图 5-41　(传)徐熙(活动于10世纪中期),《雪竹图》,局部,绢本水墨,上海博物馆。



……"黄家富贵","徐熙野逸"。不唯各言其志,盖亦耳目所习,得之于心,而应之于手也。何以明其然?黄筌与其子居寀,始并事蜀为待诏,筌后累迁如京副使,既归朝,筌领真命为宫赞。(小字:或曰:"筌到阙未久物故。今之遗迹,多是在蜀中日作,故往往有广政年号",宫赞之命,亦恐传之误也。)居寀复以待诏录之,皆给事禁中,多写禁籞所有珍禽瑞鸟,奇花怪石。今传世桃花鹰鹘,纯白雉兔,金盆鹁鸽,孔雀龟鹤之类是也。又翎毛骨气尚丰满,而天水分色。

徐熙江南处士,志节高迈,放达不羁,多状江湖所有汀花野竹,水鸟渊鱼。今传世凫雁鹭鸶,蒲藻虾鱼,丛艳折枝,园蔬药苗之类是也。又翎毛形骨贵轻秀,而天水通色。(小字:言多状者,缘人之称,聊分两家作用,亦在临时命意。大抵江南之艺,骨气多不及蜀人,而潇洒过之也。)二者犹春兰秋菊,各擅重名,下笔成珍,挥毫可范……①

根据以上所见,徐熙的画风偏属自由潇洒。他的作品主题多写江湖汀花野石、水鸟渊鱼、凫雁鹭鸶,蒲藻虾鱼,丛艳折枝,园蔬药苗等等自然野趣。而他绘画的方法则多"落墨为格"。再以"杂彩傅之",使"迹与色不相隐映";布色的方式也是自然轻松,"未尝以傅色晕淡细碎为功"。关于对徐熙"落墨为格"的解读法,徐邦达与谢稚柳两位先生秉持相反的意见与争辩。② 笔者认为谢稚柳先生的意见较为合理。他对上述徐熙画法大概的理解是:"质言之,所说'落墨',一切以墨来奠定,只在某一部分约略用一点颜色,即墨要比颜色多得多,而且也不互相掩盖,所以把这一特点提出,名之曰'落墨'。"③在这个理解下,谢稚柳肯定了徐熙传世的《雪竹图》(图5-41,上海博物馆)为真迹。④ 笔者认为《雪竹图》是否为徐熙的亲笔很难断定。但就它精致古朴的造型

① 郭若虚,《图画见闻志》,卷1,页12、13。
② 参见徐邦达,《徐熙"落墨花"画法试探》及谢稚柳,《再论徐熙落墨——答徐邦达先生〈徐熙落墨花试探〉》。
③ 谢稚柳,同上书。
④ 参见谢稚柳,《徐熙落墨兼论〈雪竹图〉》,页154、155。

与质量而言，应不晚于宋代。

然而，徐熙在自由“野逸”的画风之外，还有相当装饰性的一种画风，即是所谓的“铺殿花”和“装堂花”。根据郭若虚所记：

> 江南徐熙辈，有于双缣幅素上，画丛艳叠石，傍出药苗，杂以禽鸟蜂蝉之妙，乃是供李主宫中挂设之具，谓之“铺殿花”，次曰“装堂花”，意在位置端庄，骈罗整肃，多不取生意自然之态，故观者往往不甚采鉴。[①]

与这则记载相符的存世画迹至少有三幅：传徐熙《花鸟》、传赵昌《岁朝图》、传李迪《花鸟》（图5-42、图5-43、图5-44，台北故宫博物院）。[②] 这三幅作品的共同特色都是以表现花卉、湖石与禽鸟为主；其构图方式则是以各种花卉密布画面，而且所有空白处都加彩染，因此造成秾艳的装饰趣味。这三幅作品极可能反映了上述徐熙“铺殿花”或“装堂花”的画风。因为这样密不露白的表现方法，与传为五代的《丹枫呦鹿》和《秋林群鹿》（图5-45，台北故宫博物院）有异曲同工之妙。《丹枫呦鹿》和《秋林群鹿》很可能是生活于辽地的画家应辽代（907—1125）贵族需求而作，内容表现与辽代“哨鹿”的风俗有关。[③] 根据郭若虚所记，辽兴宗（1016—1055）本人曾作《千角鹿图》送给宋仁宗（1010—1063）：

> **千角鹿图**
>
> 皇朝与大辽国驰礼，于今仅七十载，继好息民之美，旷古未有。庆历中其主以五幅缣画千角鹿图为献，旁题年月日御画。上命张图于太清楼下，召近臣纵观。次日又敕中闱宣命妇观之。毕，藏于天章阁。[④]

---

① 郭若虚，《图画见闻志》，卷6，页92。

② 此三者今藏台北故宫，参见台北故宫博物院编纂委员会编，《故宫书画录》，册3，卷5，页17、48、49、78。

③ 相似的内容又见于庆陵辽墓壁画《四季山水图》（约1030）。有关庆陵《四季山水图》，参见 Hsing-yuan Tsao, "Deer for the Palace: A Reconstruction of the Deer in an Autumn Forest Paintings"。

④ 郭若虚，《图画见闻志》，卷6，页85。





图 5-42 （传）徐熙
（活动于10世纪中期），
《花鸟》，绢本设色，台北故宫博物院。



图 5-43　（传）赵昌（活动于 11 世纪初），《岁朝图》，绢本设色，台北故宫博物院。



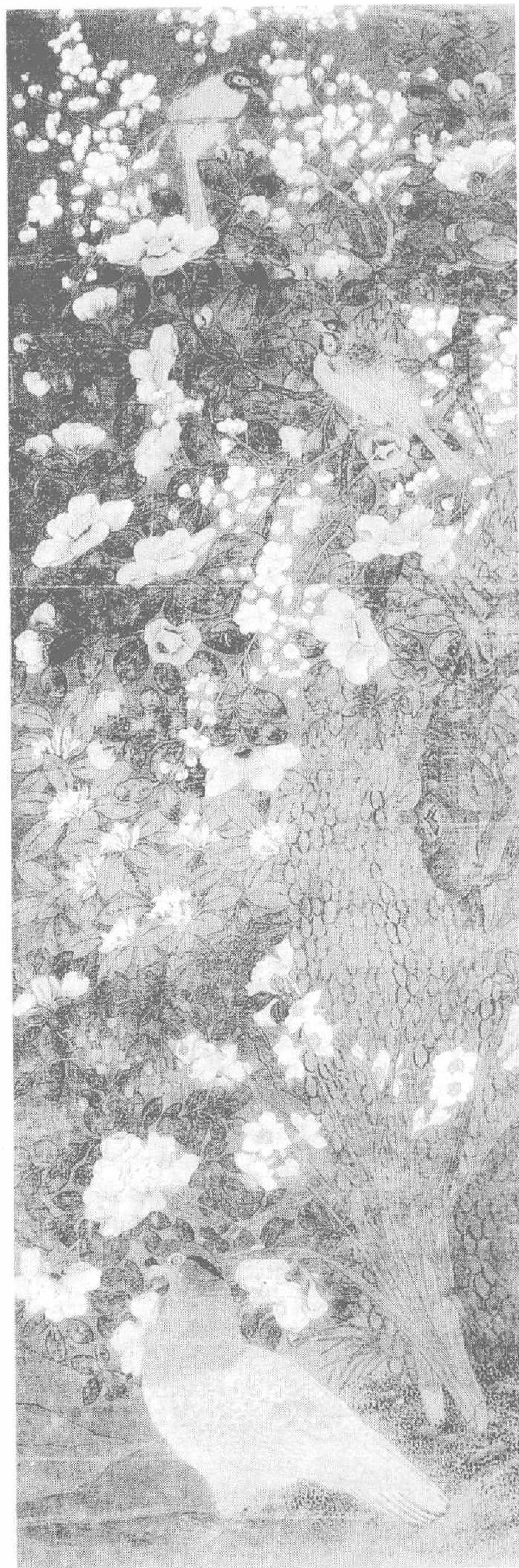


图 5-44 （传）李迪
（活动于12世纪末—13世纪初），
《花鸟》，绢本设色，
台北故宫博物院。

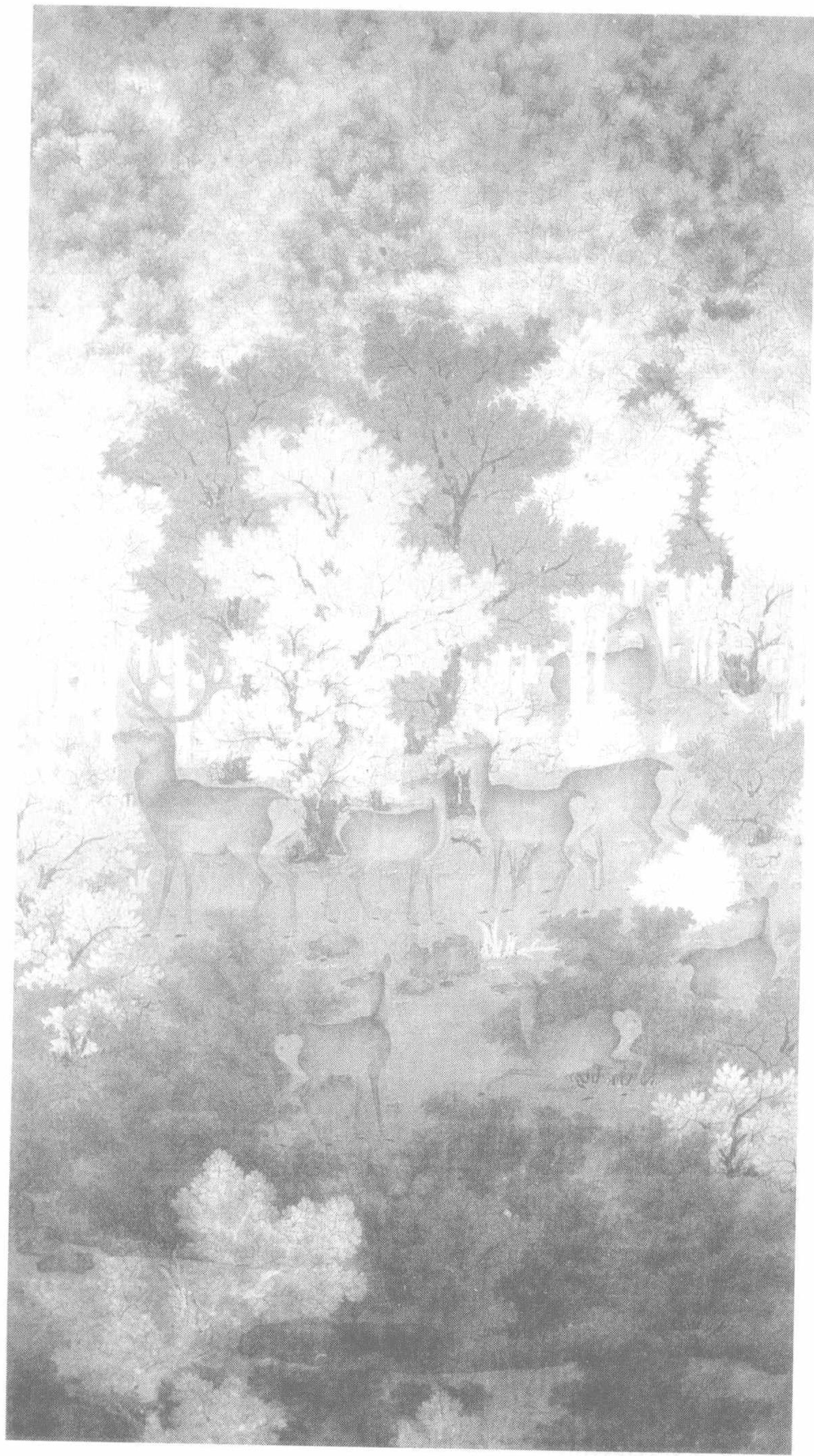


图 5-45　无名氏，
《丹枫呦鹿》，
10 世纪，绢本设色，
台北故宫博物院。



可见以上这种装饰性极强的画鹿在辽地是相当普遍的事,而台北故宫所藏的这两幅鹿画,也可能出自辽代画家之手。这种满幅施彩的画风可能是五代时期上层阶级用来装饰墙壁的挂轴画。至于两者在主题上的不同,则反映了南北两地自然景观和人文风尚的相异。徐熙的这类"铺殿花",一方面反映了南方千花万蕊的自然生态,另一方面则反映了南唐皇室对于奇花异卉的高度兴趣。笔者在前面论述《簪花仕女图》与南唐后宫爱花风尚密切相关时,已举例说明过,因此不在此复述。[①] 此外,也有学者推测徐熙可能曾经参与(或主导)南唐烈祖与中主陵寝建筑的装饰彩画,但证据不足,尚待研究。[②]

2. **徐崇嗣**[③]

此外,值得注意的是徐熙之孙徐崇嗣所使用的"没骨法"。[④] 据郭若虚《图画见闻志》中《没骨图》所记:

> 李少保有图一面,画芍药五本,其画皆无笔墨,惟用五彩布成。旁题云:"翰林待诏臣黄居寀等定到上品。徐崇嗣画《没骨图》,以其无笔墨骨气而名之。但取其浓丽生态以定品。"后因出示两禁宾客,蔡君谟乃命笔题云:"前世所画,皆以笔墨为上。至崇嗣始用布彩逼真,故赵昌辈仿之也。"愚谓崇嗣遇兴偶有此作,后来所画,未必皆废笔墨……[⑤]

徐崇嗣的这种没骨画,与其前及其后以笔墨和设色为主的花鸟画,包括黄居寀《山鹧棘雀》(约960—980)(图5-26)、王处直墓壁画(图5-38)和辽墓叶茂台出土的《竹兔图》(约980)(图5-39,辽宁省博物馆)比起来,在技法上确有明显差异。以笔者所见,

① 参见本书前述《簪花仕女图》部分及本书第三章相关部分。
② 张跃进,《刍言徐熙与南唐二陵建筑装饰彩画之关系》。
③ 有关徐崇嗣画目,参见福开森,《历代著录画目》,册上,页226b—228b。
④ 徐崇嗣小传,参见郭若虚,《图画见闻志》,卷4,页57。
⑤ 郭若虚,《图画见闻志》,卷6,页88,《没骨图》条。

这种"没骨"技法并非崇嗣首创,因为在敦煌唐代壁画山水(图5-28,莫高窟172窟)和人物(图5-46,《观音像》,莫高窟57窟)中已见此法。有趣的是,徐崇嗣将原用于画山水和人物的方法引用到花鸟画方面,创造出"没骨花卉"的新风格,日后与写实精工的黄筌画派相颉颃,成为画院之外、文人画家择以抒情写意的画法。

3. **唐希雅**[①]

南唐另外一个重要的花鸟画家是唐希雅。虽然他的画迹久已失传,但根据著录,唐希雅在翎毛之外,又长于以颤笔画竹。郭若虚的《图画见闻志》、米芾的《画史》和宋徽宗敕编的《宣和画谱》等宋代文献中,都认为唐希雅的颤笔法是学自李后主的"金错刀"书法用笔。[②] 首先提到这个现象的是北宋中期的郭若虚,他在《图画见闻志》中说:

> 唐希雅,嘉兴人,妙于画竹,兼工翎毛。始学李后主"金错刀"书,遂缘兴入于画,故为竹木多颤掣之笔,萧疏气韵,无谢东海矣……[③]

北宋末年的米芾在他的《画史》中也指出:

> 唐希雅作竹林韵清楚,但不合多作禽鸟。又作棘林间战笔小竹,非善,是效其主李重光耳。[④]

可知唐希雅的战笔画竹确是学自李后主。又《宣和画谱》也有相同的看法:

---

① 关于唐希雅画目,参见福开森,《历代著录画目》,册上,页208a—209a。

② 参见郭若虚,《图画见闻志》,卷4,页57;米芾,《画史》,页194;《宣和画谱》,卷17,页213、214。此外,元代汤垕的《古今画鉴》及明代杨慎的《画品》中,也沿用同一观点。诸书所记,详见本书第三章相关部分所引。

③ 郭若虚,《图画见闻志》,卷4,页57。

④ 见米芾,《画史》,页194。



图 5-46　无名氏,《观音像》,唐代,敦煌莫高窟 57 窟壁画。

(唐)希雅,嘉兴人,妙于画竹,作翎毛亦工。初学南唐伪主李煜"金错刀"书,有一笔三过之法,虽若甚瘦,而风神有余,晚年变而为画,故颤掣三过处,书法存焉。[①]

4. 李后主[②]

然而,在以上所见南唐绘画舞台幕后的灵魂人物其实是李后主。根据画史著录,李后主不但能画,而且类别极广,包括花鸟、山水、人物和走兽。郭若虚对他的花鸟画赞誉备加:

江南后主李煜,才识清赡,书画兼精。尝观所画林石飞鸟,远过常流,高出意外。金陵王相家有《杂禽花木》,李忠武家有《竹枝图》,皆稀世之珍玩也。(小字:其书名"金错刀")。[③]

米芾见过后主所作的山水和翎毛小笔,但评价不高:

李王山水,唐希雅、黄筌之伦。翎毛小笔人收甚众,好事家必五、七本,不足深论。[④]

黄庭坚在见过后主的《梦观音像》后曾为它作赞。[⑤]《宣和画谱》中对后主的绘画记载则更为详细,不但提出他以书法入画,而且标明内府收藏了后主的《观音像》、《龙虎图》和《竹禽图》等共九件:

---

① 见《宣和画谱》,卷17,页213。
② 有关李后主画目,参见福开森,《历代著录画目》,册上,页142b—143a。
③ 郭若虚,《图画见闻志》,卷3,页34。
④ 米芾,《画史》,页192。
⑤ 黄庭坚,《山谷集》,卷14,页119。



> ……然李氏能文，善书画，书作颤笔樛曲之状，遒劲如寒松霜竹，谓之“金错刀”。画亦清爽不凡，别为一格。然书画同体，故唐希雅初学李氏之错刀笔，后画竹乃如书法，有颤掣之状。而李氏又复能为墨竹，此互相取备也。其画虽传于世者不多，然推类可以想见。至于画《风虎云龙图》者，便见有霸者之略，异于常画，盖不期至是，而志之所之，有不能遏者。自非吾宋以德服海内，而率土归心者，其孰能制之哉?！今御府所藏九：《自在观音像》一、《云龙风虎图》一、《柘竹双禽图》一、《柘枝寒禽图》一、《秋枝披霜图》一、《写生鹌鹑图》一、《竹禽图》一、《棘雀图》一、《色竹图》一。①

此外，南宋张澄（活动于12世纪中期）曾收藏过后主的花鸟画，并说他“笔势峻清如金错书”②。元代夏文彦也说后主“画山水、人物、禽鸟、墨竹皆清爽不凡，别为一格。然书画同体，高出意外”③。有关后主绘画的问题，笔者已另文讨论过，在此不再重复。④

在以上的资料中值得注意的是后主以书法入画的事实。其实书法与绘画二者关系密切的概念早在唐代已经成形。不过当时所认定的是书、画的本质与创作过程的同构型，还没具体说到书法技法应用到绘画的问题。如张彦远（约815—约875）在《历代名画记》（847）《叙画之源流》中说：

> 古先圣王受命应箓则龟字效灵，龙图呈宝……庖牺氏发于荥河中，典籍图画萌矣……颉有四目，仰观垂象，因俪鸟龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟。灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也书画同体而未分。⑤

这是说书、画创于远古，在本质上都是古先圣王所作，用以记造化之秘的。而在吴道子

① 《宣和画谱》，卷17，页195、196。
② 参见张澄，《画录广遗》，页725。
③ 夏文彦，《图绘宝鉴》，卷3，页54。
④ 详见本书第三章绘画部分。
⑤ 张彦远，《历代名画记》，卷1，页1。

(玄)小传中张彦远又说:

> 吴道玄……学书于张长史旭、贺监知章。学书不成,因工画……其书迹似薛少保,亦甚便利……张怀瓘云:"吴生之画,下笔有神,是张僧繇身也……开元中,将军裴旻善舞剑,道玄观旻舞剑,见出没神怪,既毕,挥毫益进。时又有公孙大娘亦善舞剑器,张旭见之,因为草书,杜甫歌行述其事。"是知书画之艺皆须意气而成,亦非懦夫所能作也。①

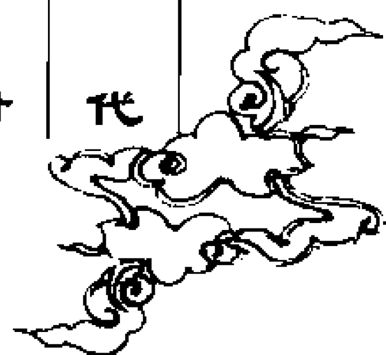
在此,张彦远标明吴道子早年学书法的训练,对后来作画有正面的影响,但并没有说他以书法技法作画。张彦远同时又强调书画创作与舞剑一般,都需意气,否则无功。后主更进一步,将书法有意识地应用到画竹方面。他的颤笔画不但影响了唐希雅的竹画,而且影响到周文矩的人物画(已如前述)。可知他的颤笔画法在当时已成为一种新的美学风尚。更重要的是后主继梁元帝(508—555)之后,尝试建立了结合诗、书、画三艺于一体的美学观,此事详见专论后主的绘画部分,在此不再赘述。② 后主虽非史上第一个开创这种美学观的艺术家,但经由他的一再具体实践,而使得这种美学取向直接影响到北宋的艺术家,包括宋徽宗个人③,并持续成为主导宋、元以降中国文人画的艺术精神。就这一点而言,后主可谓中国文人画的导航者。④

个人经由以上对南唐人物、山水及花鸟画的研究,得知南唐绘画的特色有三:一为承袭唐代绘画传统样式;二为创造江南地区新画风;三为确立宋元以降文人画的美学价值。

在人物画方面,周文矩先学周昉样式,后受李后主书法影响,兼以颤笔作画。曹仲玄初学疏笔淡染的吴道子画风,后改为用笔细密、傅色鲜明,以建立个人风格。就主题

---

① 张彦远,《历代名画记》,卷9,页108、109。
② 详见本书第三章。
③ 参见陈葆真,《宋徽宗绘画的美学特质——兼论其渊源和影响》。
④ 详见本书第三章绘画部分。



而言，据传世作品推知，南唐人物画家所选择的主题，着重描写现实中各阶层人物的活动状态；比如传顾闳中的《韩熙载夜宴图》、传周文矩的《文苑图》、《琉璃堂人物图》、《宫中图》、《重屏会棋图》（可能包括《簪花仕女图》）等作品，表现了皇室、高官和贵妇等人的宴乐、雅集和燕居等生活；卫贤的《高士图》、王齐翰的《勘书图》及传董源的《溪岸图》等，则表现了士人清雅幽静的闲居状态；至于赵幹的《江行初雪》则描写江南渔人衣食匮乏、凄苦寒冷的窘境。

在山水画方面，就风格而言，来自北方的卫贤所作的《高士图》，结合了北方荒山枯寂与南方草木华滋的景观。董源虽曾学李思训和王维，但终脱窠臼，自创一格。传为他的《溪岸图》可以证明他师承唐代山水传统。但他的《寒林重汀图》和《潇湘图》与赵幹的《江行初雪图》却都以平远构图，表现江南水域的幽淼辽阔，而且笔触活泼，富于韵律感；加上淡墨（或设色）点染，层次丰富，呈现苍莽悠远的抒情气氛。北宋后期的沈括与米芾等人便将这种画风名之为"江南风格"。而依米芾的看法，这种"江南风格"早从六朝顾恺之（约344—405）以来便已形成，且历经隋、唐、南唐，一直到北宋，而成为特殊的传统。他说：

> 颍州公库顾恺之《维摩百补》是唐杜牧之摹寄颍守本者……精采照人……其屏风上山水，林木奇古，坡岸皴如董源。乃知人称"江南"，盖自顾以来皆一样。隋唐及南唐至巨然不移。至今池州谢氏，亦作此体。余得隋画《金陵图》于毕相孙，亦同此体。[①]

在新画类的开拓方面，南唐画家与四川画家继晚唐之后开发了画水一门，以表现江南特殊景观，董羽是其中翘楚。两地画家的画风影响了南北宋的画水类门。

就技法方面来看，南唐花鸟画家较具突破性。徐熙创用"落墨法"而徐崇嗣则始用"没骨法"。徐家祖孙的新风格以轻松的笔墨设色、自由的造型，以表现放逸的精

---

① 米芾，《画史》，页217。

神。这种风格与同时四川黄筌父子那种用笔严谨、追求形似的风格明显不同。唐希雅的画竹则引用了李后主的"金错刀"颤笔法。这些笔墨设色上的新技法,反映了南唐画家追求新美学精神的努力。

郭若虚在《论古今优劣》之中曾说:

> 或问:"近代至艺与古人何如?"答曰:"近方古多不及,而过亦有之。若论佛道人物,士女牛马,则近不及古。若论山水林石、花竹禽鱼,则古不及近。"[①]

检验以上南唐绘画的发展,可见北宋中期郭若虚所见的这种现象,其实已发轫于南唐时期。然而这些成就不过是南唐绘画的表面现象。在此之外,更重要的是南唐绘画所尝试建立的新美学精神。

具体而言,南唐的新美学精神实表现在书法入画及诗、书、画三艺的结合等两方面,主导人物则为李后主。后主擅长花鸟、人物、山水、龙虎。他以颤掣樛曲的"金错刀"书法画竹,直接影响唐希雅和周文矩画风。他以书法入画的作法,进一步具体实践了唐代以来"书画同源"的概念。书法入画后来经由宋代士大夫画家的推动及元代赵孟頫(1254—1322)的理论化,成为其后中国文人画的特色。后主更以书法在画作上题诗(词),建立诗、书、画三艺结合的美学价值。这种新的审美观后来影响到宋徽宗,并成为其后中国文人画的理想。

综合以上种种现象看来,南唐绘画的特殊性,在于就唐代的绘画传统上建立本身的区域画风。它的特色在于运用自然潇洒的笔墨(或设色)表现江南特殊的山水景观和人文素养。其中最值得注意的是:董源的江南山水、徐熙的野逸花鸟、后主的书法入画及诗、书、画三艺结合的实践。这些新美学价值后来经由北宋士大夫艺术家的认同与提倡,成为其后文人画的典型。就这一点而言,南唐绘画成就已不仅限于江南一地的"区域性"画风,而是跨越时间和地区的限制,其风格网络无远弗届,深入影响中国

---

① 郭若虚,《图画见闻志》,卷1,页14。

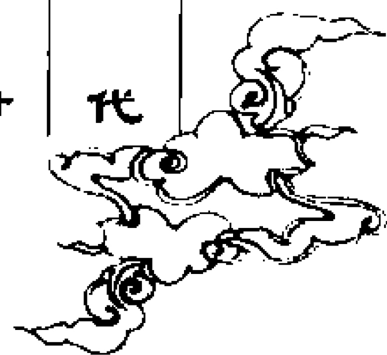
文人画的发展达千年之久。

——本文原载于《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会论文集》(台北:"国立"台湾大学艺术史研究所,2001),页1—56;其后又于2003年秋至2004年春增补修订而成。



第六章

从南唐到北宋期间江南和四川地区绘画势力的发展



南唐(937—975)绘事鼎盛,画家成就非凡,影响北宋(960—1127)绘画发展甚巨。但是,南唐究竟共有多少画家?他们的活动情况如何?画风是何种面貌?关于这些问题,由于资料残缺,今已难窥其全貌。作者期盼由可见的几种史料及传世的画迹当中,对南唐绘事作一了解,并进而探讨江南地区的绘画进入北宋(960—1127)以后的发展情形。为突显南唐绘画活动的特色,本文同时也对前、后蜀时期(907—965)的绘画活动作一观察,并发现江南和四川这两个地区的绘画发展在五代时期(907—960)势均力敌,而进入北宋后,二者又有激烈竞争的有趣现象。基于此,以下本文将分三个部分,对这些问题分层剥述,内容包括:(一)有关南唐画家与画史的文献以及南唐画家简表;(二)南唐的绘画成就以及它与前、后蜀绘画活动的比较;(三)江南和四川绘画势力在北宋时期的竞争情形。由于本文所依据的史料主要是南、北宋时期的画史文献,因此就其中辑录而得的两地画家人名、人数和作品数目,也仅限于知名者而言,虽难以概括当时画坛全貌,但相信它仍能反映那段时期中画史发展的大部分真相。

一、有关南唐画家与画史的文献以及南唐画家简表

历代艺术史家对南唐画家的注意,大抵而言,可以分为三个阶段:1. 南唐、北宋之际;2. 北宋时期;3. 近、现代。今分别就史料所见,辑解如下:

1. 南唐、北宋之际:早在南唐和北宋初年,已有两部关于南唐的画史产生:一为无名氏的《江南画录》,一为徐铉(917—992)的《江南画录拾遗》。① 这两部书最晚应写成于徐铉逝世之前。徐铉小于南唐中主李璟(916—961)一岁,年十六(936)即

① 参见郭若虚,《图画见闻志》(1074/1085),卷1,页1—2,《叙诸家文字》条。在其中郭若虚列举了他所曾见过的、在他之前重要画史文献,共计三十种。又,据谢巍,《中国画学著作考录》,页142—143所引南宋陈振孙之考证,谓根据郭若虚原序,其书应成于元丰(1078—1085)年间。但据今本所见,郭若虚在自序中说明其书中所录画家自会昌元年(841)始,至熙宁七年(1074)止。因此,本书是研究晚唐到北宋中期,即841到1074年间绘画活动的重要史料。又关于《江南画录拾遗》之相关解说,参见谢巍,同书,页102。该书页102—103中又录徐铉曾著《益州画录拾遗》。此事未见明代以前著录,其可信度待考。

仕杨吴(927—937),后来历仕南唐烈祖(888—943)、中主和后主(937—978)三朝,为重要谋臣。开宝八年(975),当宋兵围金陵,南唐危急之时,他曾二度奉命前往汴梁乞求宋太祖(927—976)缓兵,未成。南唐灭亡后,他便随后主(937—978;961—975在位)入宋,再仕太祖、太宗(976—997)二朝。[①] 徐铉降宋后便奉太宗之命,与另一南唐旧臣汤悦(殷崇义)合著《江南录》十卷。[②] 此书到清乾隆(1711—1799;1736—1795在位)年间已失传。太平兴国三年(978),后主逝世之后,徐铉又奉太宗之命,撰写后主墓志铭。[③] 徐铉为南唐旧臣,又以才学闻世,对江南绘事知之必详。他对当时已成书的无名氏所撰《江南画录》可能觉得不够全备,因而作《江南画录拾遗》,以资补充。这两部书是南唐人记南唐绘事,因此是有关南唐绘画最早的史书,北宋郭若虚在撰写《图画见闻志》(1074/1085)中有关徐熙和唐希雅两位画家时,曾经参考、并曾引用过徐铉的意见。[④] 可惜这两部书后来都失传了,因此无法得知南唐画史之原貌。

2. 北宋时期:从北宋以降,一般史家所编写的南唐历史多以政治与经济为重而未重视文学和艺术,因此未曾专列文苑或艺文部分,所以南唐画家之名也多未见记载。幸有南北宋艺术史家的注意,一些南唐画家的姓名与作品才得以见传于后世。北宋时期有关南唐画史的著录有以下四种:(1)刘道醇,《五代名画补遗》(约1059)[⑤];(2)刘道醇,《圣朝名画评》(约1059)[⑥];(3)郭若虚,《图画见闻志》(1074)[⑦];(4)宋徽宗敕编,《宣和画谱》(约1120)[⑧]。这几部书的资料成为元(1260—1368)、明(1368—1644)

---

① 徐铉传,参见马令,《南唐书》,卷23,归明传,页95;但是陆游《南唐书》未列徐铉传,当是将他列为宋臣之故。此举或有贬其再事异朝的行为,这似乎反映了陆游的民族气节。徐铉传又见脱脱等所编的《宋史》,卷441,页210—212。

② 汤悦传见马令,《南唐书》,卷23,页94。

③ 铭见徐铉,《骑省集》,卷29,页222。铭文才情洋溢、悲懸感人。

④ 见郭若虚,《图画见闻志》,卷1,页2;卷4,页57。"徐熙"和"唐希雅"条。

⑤ 参见刘道醇,《五代名画补遗》。

⑥ 参见刘道醇,《圣朝名画评》。

⑦ 关于《图画见闻志》成书年代,有的学者认为是元丰年间(1078—1085)。但据其原序,则明言该书中所录的画家始自会昌元年(841),止于熙宁七年(1074)。由于本文以下所引皆为画家活动诸事,因此暂取1074年为据。

⑧ 见《宣和画谱》。



两代艺术史家了解南唐画家的主要根据。

3. 近代研究:以刘承幹在民国四年(1915)撰成的《南唐书补注》为主。其中他特别根据宋人及明人所撰的画史资料,辑得南唐画家共 22 人。[①] 然而,如将刘承幹提供的资料参较上述北宋四部画史,则发现刘著所列南唐画家人数仍不齐全。至于现代沈柔坚等人编印的《中国美术辞典》其中收录了南唐画家共 24 人。[②] 此书比刘承幹所辑得的南唐画家只多 2 人,在内容上也不够齐全。

表一　南唐画家简表

编号	姓名	活动时代	籍贯	擅长	五代名画补遗(1059 前)	圣朝名画评(1059 前)	图画见闻志(1074)
NT1	董源(待诏)	南唐烈祖、中主时期(937—961)	钟陵	山水 牛 虎 龙 雪竹 寒林			1) 3:37。 事南唐为后苑副使。 2) 6:91。 保大五年(947)为中主画《赏雪图》。
NT2	周文矩(待诏)	南唐三朝(937—975)	建康句容	人物 车马 屋木 山川 仕女 写真		1:8a—8b。 烈祖升元时作《南庄图》,仕李煜为待诏。冕服,车器,人物,子女,画列妙品。	1) 3:42。 事后主为翰林待诏。 2) 6:81。 宋太祖得其画二轴,重裱之。 3) 6:91。 保大五年,为中主作《赏雪图》。 4) 6:91。 后主命作《南庄图》,后入宋秘府。
NT3	徐熙	南唐烈祖时期(937—943)	钟陵	草木 虫鱼		3:1a。 世仕伪唐,为江南名族。李煜集英殿盛有熙画,后尽入北宋内府,太宗赏识之。画入神品。	1) 1:13。 "论黄徐体异"条。 2) 4:57。 熙曾自撰《翠微堂记》。 3) 6:81。 宋太祖得熙画三,重裱。 4) 6:92。 熙作"铺殿花","装堂花"。

---

① 见刘承幹,《南唐书补注》,册 4,卷 17,页 4a—14a。其中列出长于佛画者四人,人物三人,山水二人,宫室三人,花鸟七人,画龙一人,画竹二人,共得二十二人。

② 见沈柔坚等,《中国美术辞典》,页 107—111。

对照之下，还是上述北宋四部画史的资料比较丰富。但是由于在那些书中，南唐画家分别被编入各种画类之中，资料零散，难窥全貌。到底他们一共有多少人？活动的前后顺序为何？个别的身份又如何？画风是何面貌？这些问题在上述那些书中，都缺乏系统叙述，因此读者对于南唐的绘画活动很难得到全面印象。基于这个原因，作者尝试再度根据上述北宋的四部画史，辑列成以下所见的《南唐画家简表》（表一），排比出南唐画家活动的前后顺序、绘画专长、重要事迹以及作品入藏《宣和画谱》的件数，期望能借此得知南唐绘画活动的大概面貌。

宣和画谱（约1120）	作品藏数	南唐书（马令）（12世纪初）	南唐书补注（1915）	备注
10:111-113。 作"董元"，列为宋人。擅长山水，龙。	78		17:7a-7b。	另见《画史》，191，194，215，216。《画继》，8:26。
7:69—71。 善画，行笔瘦硬战掣，有煜书法。士女类周昉。升元中，煜命其画《南庄图》，后入宋藏秘府。文矩所作后主像三幅，藏宣和内府。	76		17:5b—7a。 李煜献其所作《南庄图》入宋藏秘府；又引郁逢庆《书画题跋》所载谓周文矩作《宫中图》。	宣和画谱谓李煜于升元中命文矩作画为误，因升元元年（937）煜才出生。宣和内府藏《琉璃堂人物图》并郁逢庆载《宫中图》摹本，今皆传世。又《画史》载周文矩画法，见页205。清圣祖曾题其《说剑图》，见《佩文斋书画谱》，四库822:67:9。
17:203—209。 金陵人。李煜入宋，以熙画藏于内府。熙画花落墨写枝叶蕊然后傅色。	249		17:9a—11a。 徐熙画为墨笔写意。又引邵博，《闻见录》及《皇朝类苑》等书。	熙或卒于中主保大五年（947）之前。因该年中主命画家合作《赏雪图》时，不命徐熙，却命其孙徐崇嗣参与。事见《图画见闻志》6:91。又，见《德隅斋画品》，四库812:944。《画史》中记载熙画十一处，见页192，197，202，205，206，210，215。《画继》8:60，61，64。



编号	姓名	活动时代	籍贯	擅长	五代名画补遗(1059前)	圣朝名画评(1059前)	图画见闻志(1074)
NT4	梅行思(待诏)	南唐烈祖时期	江南	鸡 人物 牛马		3:4b。 工画斗鸡。	2:23。 工画斗鸡,兼工人物。
NT5	厉归真	唐末后粱、南唐(907—975)	不明	牛虎 竹雀 鸷禽			2:22。 为道士,擅画牛,虎,鸷禽,雀竹;曾应后梁太祖诏;后尝游南昌,画一鹞于信果观。
NT6	孙晟	南唐三朝					
NT7	韩熙载	南唐三朝	山东北海				
NT8	曹仲玄(元)(待诏)	南唐中主时期(943—961)	建康丰城	佛像 鬼神	4a。 少学吴生。仕李璟,为待诏。工画佛,入妙品。		1) 1:12。 "论收藏圣像"。 2) 2:31。 曹仲玄,本学吴道子,后改迹细密,仕后主,为翰林待诏。工画佛道鬼神。
NT9	高冲古(高太冲)(待诏)	南唐中主时期	江南	人物 写真			1) 6:91。 保大五年,为中主画《赏雪图》。 2) 3:48。 仕中主,为翰林待诏,曾写中主真,得其神思。
NT10	朱澄(待诏)	南唐中主时期	江南	屋木			1) 4:64。 仕江南,为翰林待诏。保大五年为中主作《赏雪图》。 2) 又见6:9b。
NT11	徐崇嗣	南唐中主、后主(943—975)	钟陵	虫鱼 草木		3:4a—4b。 徐熙孙。善画草虫,时果,花木,蚕茧之类。尤喜连理树及坠地枣,备得形似,无有及者。	1) 1:13。 "黄徐体异"条。 2) 4:57;6:88。 没骨图。 3) 6:91。 保大五年为中主作《赏雪图》。

续　表

宣和画谱(约1120)	作品藏数	南唐书(马令)(12世纪初)	南唐书补注(1915)	备注
15:169—170。 唐末五代人,为李氏翰林待诏。工画鸡,人物,牛马。	41		17:2b—13a。	
14:156—157。 参见左栏。	28			厉归真活动年代当为唐末五代初,先在中原,后游南唐。又,见《德隅斋画品》,四库812:943。
		16:68。 能画。		陆游,《南唐书》未载其能画。
		13:7。 能诗书画。		陆游,《南唐书》未载此事。
3:32—33。 江南李氏时为翰林待诏。画风细密,尤工傅彩。			17:5a。 仕后主,为翰林待诏。画佛为江左第一。	
			17:8b。 认为高冲古即高太冲。	
			17:8a—8b。	
17:209—213。	182			又见《画史》,192,197。《画继》8:60。

编号	姓名	活动时代	籍贯	擅长	五代名画补遗（1059前）	圣朝名画评（1059前）	图画见闻志（1074）
NT12	徐崇矩（徐崇勋）	南唐中主、后主时期	钟陵	虫鱼草木士女		3:4a—4b。作“徐崇勋”。徐熙孙。同上。	1）1:13，作“徐崇矩”。2）又见4:57。
NT13	陶守立	南唐中主、后主时期	池阳	佛道鬼神山川人物车马台阁写真			1）1:12。“论收藏圣像”条。2）2:31。李后主保大间应举下第。曾作后主像。
NT14	竹梦松	南唐中主、后主时期	建康溧阳	人物仕女宫殿台阁	5a—5b。仕李璟，为东川别驾。画入能品，法周昉。		2:31。仕后主，为东川别驾。
NT15	李景道	南唐三朝	建康	人物			
NT16	李景游	南唐三朝	建康	人物			
NT17	陆晃	南唐中主时期	嘉禾	人物道释星辰神仙	5b。多画村野人物。画入能品。李璟欲召之，后疏远。		2:31—32。参见左栏。
NT18	钟隐	南唐中主时期	天台	花竹禽鸟山水	7b。画入神品。其画在江南者，悉为李煜所有，亲笔题署，钤印。		2:24。师郭乾晖。

续 表

宣和画谱(约1120)	作品藏数	南唐书(马令)(12世纪初)	南唐书补注(1915)	备注
17:213。 作“徐崇矩”。	14			
			17:4a—4b。	“保大”应为中主年号,非后主所用。郭若虚此处误。
			17:5b。	刘道醇以为竹梦松仕中主;郭若虚认为仕后主。二者稍有出入。
7:72。 南唐中主之亲属,喜丹青。	1			
7:72。 南唐中主之亲属。画人物极盛。	1			
3:33—34。 参见左栏。	52			可知陆晃为吴越人,流寓南唐。
16:173—175。 隐居江南。所画多为李后主所有,皆题印以秘藏之。	71		17:11a—12a。 师郭乾晖。学生郭权。	可知钟隐为吴越人,隐居江南。又,见《德隅斋画品》,四库812:943—944。另外,《画史》,页194,又谓“锦峰白莲居士”、“钟峰隐居”、“钟峰隐者”皆李后主画自题号;又谓后主“每自画必题曰‘钟隐笔’”。事实上,二者当非同一人,参见《画继》8:60。



编号	姓名	活动时代	籍贯	擅长	五代名画补遗（1059前）	圣朝名画评（1059前）	图画见闻志（1074）
NT19	李煜	南唐三朝、北宋初年（937—978）	建康	墨竹 龙虎 人物 花鸟			1）3:34。书画兼精。2）6:92。"李主印篆"条，言及后主收藏印记。
NT20	王齐翰（待诏）	南唐后主时期（961—975）	建康	佛道 人物 罗汉		1）1:5b。后主时为待诏。2）1:6b。人物画入妙品之上，近世所无。	1）1:12。"论收藏圣像"条。2）3:41—42。仕后主，为翰林待诏。其画《十六罗汉图》后为宋太宗收藏。
NT21	唐希雅	南唐后主时期	嘉兴	画竹 翎毛		3:1b—2a。学李煜金索书战掣之势。以书法作画，为江南绝笔，画入神品。	1）1:13。论"黄徐体异"条。2）4:57。妙于画竹，学李后主金错刀，以书法入画。
NT22	卫贤（内廷供奉）	南唐后主时期	京兆	人物 台阁	8b。画入神品，入仕南唐，为内供奉。有《春江钓叟图》，上有李后主题《渔父词》二首。		2:30—31。初师尹继昭（唐末入蜀画家），后伏膺吴体。仕南唐李后主，为内廷供奉。李煜题词于其《春江钓叟图》上。
NT23	顾德谦	南唐后主时期	建康	人物 道像 动植			3:42。画人物，风神清劲。李后主爱重之，尝谓曰："古有恺之，今有德谦。二顾相望，继为画绝矣"。
NT24	顾闳中（待诏）	南唐后主时期	江南	人物			
NT25	顾大中	南唐后主时期	江南	人物 牛马 花竹			

续　表

宣和画谱(约1120)	作品藏数	南唐书(马令)(12世纪初)	南唐书补注(1915)	备注
17:195—196。 书法谓之“金错刀”。画清爽不凡。能作墨竹，龙虎，花鸟。	9			《画史》记载六处，见页189,192,194,205,208,217。又见《画继》8:61。
4:40—42。 金陵人。仕后主，为翰林待诏。画道释人物多思致，好作山林丘壑、隐岩幽人。	119		17:4b—5a。 工画，佛像，人物，花鸟，走兽。	
17:213—215。 初学李煜金错书，有一笔三过之法。	88		17:12a—b。	又，见《画史》,192,194。《画继》8:64。
8:83。 长安人。江南李氏时为内供奉。长于楼观人物。尝作《春江图》，李氏为题。	25		17:8b—9a。 善画佛像，人物，山水，车马。有婿杜韬学其法。	
4:42—43。 善画人物，多喜写道像，杂工动植。李氏爱重之，云:“前有恺之，后有德谦”。	21		17:7a。	《宣和》本作“颜”德谦，应原“顾”字之误。
7:72—73。 仕李氏为待诏。后主命其绘《韩熙载夜宴图》。	5			《韩熙载夜宴图》曾载于《宣和画谱》，传摹多本，其一在北京故宫博物院。
7:73。 曾画杜牧诗，有思致。为顾闳中族人。又曾作《韩熙载纵乐图》。				



编号	姓名	活动时代	籍贯	擅长	五代名画补遗（1059前）	圣朝名画评（1059前）	图画见闻志（1074）
NT26	杜韬	南唐 后主时期	江南	人物			
NT27	厉昭庆（待诏）	南唐后主、北宋初期	建康丰城	人物佛像		1:9b—10a。 善画观音，画入妙品。事后主，为待诏，后入北宋。	3:42。 仕江南，为翰林待诏。随后主至汴京，授图画院祗候。
NT28	巨然	南唐后主、北宋初期	钟陵	山水		2:5a。 工山水，后与李煜归朝。	1）4:55。 工山水，笔墨秀润，山川高旷。随李主至阙下。学士院有其画壁。 2）6:81。 “玉堂故事”条。玉堂北壁有其山水画。
NT29	赵幹（画院学生）	南唐 后主时期	江南	水 山林 泉石		2:5b—6a。 李煜时为画院学生。其《江行图》在北宋时藏于蔡员外家。	4:64。 工画水，事江南，为画院学生。
NT30	董羽（待诏）	南唐后主、北宋初期	毗陵	龙鱼 海水		2:9b。 仕李煜，为待诏。入汴，画迹多存。	1）4:63—64。 善画龙水海鱼。始事江南，为翰林诏。入汴，为图画院艺学。曾画李后主香花阁图屏。其画多见于北宋玉堂。 2）6:87。 画水二幅于玉堂北壁。
NT31	解处中（翰林司艺）	南唐 后主时期	江南	雪竹 翎毛		3:4b。 喜作雪竹。	1）1:12—13。 论“黄徐体异”条。 2）4:57。 翰林司艺，特长于画竹，间及翎毛。
NT32	蔡润	南唐后主、北宋初期	钟陵	船水		3:9a。 随李煜赴朝，籍作八作司赤白匠。	4:65。 始随李主至阙下，隶入作司彩画匠人，后因画《舟车图》进上，遂补画院之职。

续　表

宣和画谱(约1120)	作品藏数	南唐书(马令)(12世纪初)	南唐书补注(1915)	备注
			17:9a。 引夏文彦,《图绘宝鉴》所记,谓杜为卫贤之婿,画学其法。	
			17:5b。 入宋,为图画院祗候。	
12:138—141。	136			其《溪山兰若图》有六本,曾载于《宣和画谱》,页139。又见《画史》,页191,193,202,215。
11:125。 善画山林泉石,侍李煜,为画院学生。	9		17:7b—8a。	其《江行初雪图》曾载于《宣和画谱》,今在台北故宫博物院。
9:94—95。 仕李煜,为待诏。归京师,命为图画院艺学。	14		17:13a—b。	又见《画史》,页198。
			17:13b。	
			17:9a。 入宋,由八作司赤白匠升为画院待诏。	



编号	姓名	活动时代	籍贯	擅长	五代名画补遗（1059前）	圣朝名画评（1059前）	图画见闻志（1074）
NT33	丁谦	南唐后主、北宋初期	晋陵义兴	画竹蔬果		•	2:31。 其《写生葱》图，上有李后主题“丁谦”二字，北宋时藏于寇准及王诜家。
NT34	韦道丰	五代（907—960）	江夏	寒林			2:23。 喜画寒林，当代珍之，世罕其迹。
NT35	郭权	南唐（937—975）	江南	花竹禽鸟山水			2:24。 师钟隐。
NT36	李坡	南唐	南昌	画竹			2:24。 善画竹，气韵飘举，不事小巧。

* 本表所引书籍版本：刘道醇，《五代名画补遗》（约1059）（台北：中央图书馆，1974）。
刘道醇，《圣朝名画评》（约1059）（台北：中央图书馆，1974）。
郭若虚，《图画见闻志》（约1074/1085），画史丛书（台北：文史哲，1974），册1。
宋徽宗敕编，《宣和画谱》（约1120），画史丛书，册1。
马令，《南唐书》，四部丛刊广编（台北：商务，1981），册12。

如表一所示，迄今所知南唐知名画家至少有36人。而他们的作品入藏宋徽宗（1082—1135；1101—1125在位）宣和内府者计有1223件。然而因南唐国祚只有短短的三朝三十九年，有些画家活动期间较长，跨越三朝，有的已入北宋，因此，表上所列他们活动时间只是大概而论，难以精确。又，作者在爬梳史料的过程中，难免有遗漏处，当初南唐画家恐不止此数。然则，根据此表，作者想进一步谈论的是南唐的绘画成就与画风特色。

二、南唐的绘画成就以及它与前、后蜀绘画活动的比较

在这部分中，笔者所要探究的议题包括：1. 南唐画家的类别，2. 南唐与前、后蜀绘画活动的比较等两方面。以下先谈南唐画家的类别。笔者依据上列资料，得知南

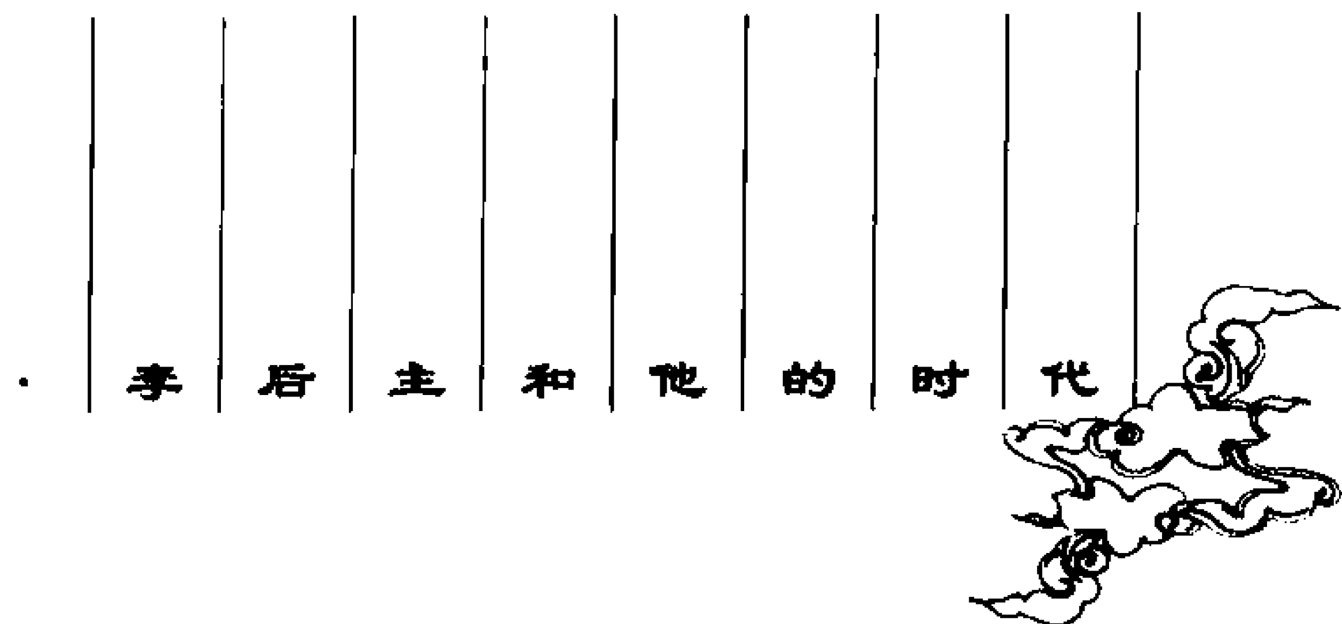
续　表

宣和画谱(约1120) 作品藏数		南唐书(马令)(12世纪初)	南唐书补注(1915)	备注
20:257。 喜画竹及果实园蔬。画葱一本,上有李后主题其名,入内府收藏。	3		17:13b—14a。	
			17:12a。	
20:248。 作"李颇"。南昌人,善画竹。	1			

刘承幹,《南唐书补注》,嘉业堂刻本(1918)。
米芾,《画史》,画品丛书(上海:人民美术出版社,1982)。
邓椿,《画继》,画史丛书,册1。
王原祁等,《佩文斋书画谱》,四库全书(台北:商务印书馆,1983—86),册822。
李荐,《德隅斋画品》,四库全书,册812。

唐画家的类别可以分为四种:一、画院画家,二、宫廷画家,三、民间画家,四、业余画家。依序先看画院画家。画院画家是指在画院正式编制下的画家而言。然而南唐是否已经设有正式的"画院"?关于这问题的答案是肯定的,在文献方面,北宋中期的刘道醇,在《圣朝名画评》(成于1059前)中已标出"赵幹……李煜时为'画院学生'"(见简表NT29);又,在实物方面,台北故宫博物院收藏、赵幹所画《江行初雪图》图卷前,有传为李后主的楷书标题:"江行初雪画院学生赵幹状。"[①]根据这两项资料可以证明南唐至迟在后主时已设有画院。至于当时画院的规模与结构详情则不可知。依笔者研究,南唐画院在正式成立以前,宫廷中的主要绘画工作原是由翰林院负责的。关于此事,清代吴任臣在《十国春秋》(1670序)中透露出一点端倪,根据书中《南唐烈祖本纪》:

① 见台北故宫博物院编纂委员会编,《故宫书画录》,册2,页17。关于此题记与李后主的关系,参见本书第三章相关部分。



> 升元二年(938)八月,契丹主遣梅李祢卢古来聘……是岁,契丹主之弟东丹王亦遣使以羊马入贡……于是翰林院进《二丹入贡图》。诏中书舍人江文蔚作赞以美之。[①]

可知南唐至少从烈祖建国的第二年(938)开始,有关宫廷重要的图绘纪事工作,是由翰林院兼理的。翰林院原是唐(618—907)初宫中所设的一个掌理文学、艺术和杂项的机构,其中又以专司文书工作的"翰林学士"地位最尊。唐玄宗(685—762;712—756在位)时,专司文词的"翰林学士院"独立为"学士院"。其余各类艺术、杂项人员仍属翰林院。[②] 晚唐时期,翰林院中出色的画家,也有机会被授予"翰林待诏"的殊荣,譬如僖宗(862生;873—888在位)时的吕峣和常重胤,以及昭宗(867生;888—904在位)时的高道兴和赵德齐四人(见本文表三:LT,16、24、20、21)都是。[③] 南唐建国后,一切典章制度都沿袭唐朝,在此,翰林院的职掌也不例外。[④] 因此,画院纵使后来成为一个独立单位,它也仍应隶属于原来的翰林院之下;而属于这个机构的画家也因才艺程度不同而被授予各种不同的职位,其中职等最高的是"翰林待诏",较次的为"翰林司艺",而"画院学生"当然更在其次了。根据表一所列,南唐画家中共有九人曾经授予"翰林待诏"的职位,分别是:周文矩(NT2)、梅行思(NT4)、曹仲玄(元)(NT8)、高冲古(高太冲)(NT9)、朱澄(NT10)、王齐翰(NT20)、顾闳中(NT24)、厉昭庆(NT27)及董羽(NT30)。至于曾经授予"翰林司艺"的则有解处中(NT31)一人;而授予"画院学生"的则只见赵幹(NT29)一人。

由以上论证得知南唐在后主之时已设有画院。但它是否是中国历史上最早正式成立的皇家画院?笔者以为不必然。因为"画院"一词最晚在9世纪的时候已经出现。根据张彦远的《历代名画记》(约847),早在唐玄宗开元(713—741)时期已有"画院":

---

① 见吴任臣,《十国春秋》,卷15,页8a。

② 关于翰林学士的演变,参见杨果,《翰林学士与宋代政治初探》,特别是页49—51。

③ 此据黄休复,《益州名画录》,卷上,页4、5、9、11—13;卷中,页25。

④ 南唐烈祖登基后,一切典章制度皆因杨吴之旧制,并立唐皇室宗庙,自称其后。见司马光,《新校资治通鉴注》,卷281,页9182、9190、9197、9199。

……法明,开元十一年(723),敕令写貌丽正殿诸学士。欲画像书赞于含象亭,以车驾东幸,遂停。初诏殷敎、季友、无忝等分貌之。粉本既成,迟回,未上绢。张燕公以画人手杂,图不甚精,乃奏。追法明,令独貌诸学士。法明尤工写貌。图成,进之。上称善,藏其本于画院。后数年,上更索此图所由。惶惧。赖康子元先写得一本以进。上令却送画院。子元复自收之。子元卒,其子货之,莫知所在,今传拓本。[①]

由上可知,唐玄宗开元年间已有画院。但当时画院组织不明,且管理松散,因此才会产生玄宗虽将法明原作藏于画院,后来却不知所之的怪事。而虽然到后来又命画家康子元将他稍前所作的一件摹本送交画院收藏,而子元却还可以阳奉阴违地"复自收之";并且,更过分的是,在他死后,他的儿子竟然还将该画卖掉的事情。开元年间已有"画院"的事实,又见于张彦远同书中另外一则记载。他在《叙自古跋尾押署》"开元十五年□月□日"一条下注解中,曾提到"集贤画院"一词,可证盛唐之际已有画院的设立。[②] 只是当时的"画院"是否已经发展成为一个组织完备的独立机构,或者单纯的只是内府的一个藏画场所,由于资料不足而难以论断。

唐末五代,除了南唐之外,在四川的前蜀(907—925)与后蜀(934—965)宫中也都设有翰林院,有的画家便授予"翰林待诏"之职位。此事黄休复在《益州名画录》中已多处提到。[③] 而稍后北方的宋太祖宫廷中也设有"图画院"。依据郭若虚的《图画见闻志》得知,在其中,擅于写真的人物画家王霭曾经先被任命为"图画院祗候",后来升任为"翰林待诏";而赵光辅则被任命为"图画院学生"。[④] 而且宋太祖乾德三年(965)灭了后蜀之后,四川画家夏侯延佑及高怀宝两人随孟昶(919—965)赴汴京,也被任命为"图画院祗候"。[⑤] 而另外一人赵元长可能技艺稍差,因此先"隶尚方彩画匠人,寻补图

① 张彦远,《历代名画记》,卷9,页108。
② 同上书,卷3,页33。
③ 见黄休复,《益州名画录》。
④ 参见郭若虚,《图画见闻志》,卷3,页39、40。
⑤ 同上书,卷45,页56、57。



画院祗候"。[①] 由此可证北宋在太祖时已设立了"图画院",而其编制仍隶属于翰林院之下,其中有品评制度以及升迁办法。居于末位的画匠也有机会擢升为画院的"祗候",而"图画院祗候"表现优异时便可升任为"翰林待诏"。这种编制和系统与南唐画院类似而较完备,但基本上二者应该都是由唐代翰林院发展出来的。[②]

其次,值得注意的是南唐宫廷画家的编制,除了多数任职于翰林院或画院外,还有些是隶属于别的宫廷机构,比如董源(约962卒)为中主时的"北苑副使",竹梦松为中主时的"东川别驾",而卫贤则为后主时的"内廷供奉"(参见表一:NT1,14及22)[③]。这三人原本隶属他部,各有所司,但或许是由于他们长于绘事,因此也参与宫廷的绘画工作。这种变通办法后来又见于明代宫廷。明代由于没有正式画院的设立,多半的宫廷画家分别隶属于文华殿、文思殿、仁智殿和武英殿等机构,并且授与锦衣"百户"、"千户"或"镇抚"等衔。[④]

再次是关于南唐的民间画家:根据上述北宋四部画史的记载,南唐有许多画家并未服务于宫廷。他们应是民间画家,如徐熙、徐崇嗣、徐崇矩、杜韬、韦道丰、郭权和李坡等人(参见表一:NT3,11,12,26,34—36)。虽则如此,但他们的作品也可能极受皇室的喜爱和收藏,其中最有名的是徐熙。根据郭若虚的记载,徐熙曾作"铺殿花"供李后主宫中挂设:

> 江南徐熙辈,有于双缣幅素上画丛艳迭石,傍出药苗,杂以禽鸟蜂蝉之妙,乃是供李主宫中挂设之具,谓之"铺殿花"。次曰"装堂花",意在位置端庄,骈罗整肃,多不取生意自然之态,故观者往往不甚采鉴。[⑤]

---

① 参见郭若虚,《图画见闻志》,卷3,页41。

② 关于北宋画院正式成立的时间,学者多所探讨,一般都认为太宗雍熙元年(984)之前已经存在。参考论著见陈葆真,《宋徽宗绘画的美学特质——兼论其渊源和影响》,页299,注13。在此,笔者依上面证据,认为时间上应推到太祖之时才是。

③ 在此之"内廷供奉"是为专属官职或一般通称待考。

④ 关于明代院画家的身份,参见铃木敬,《明代绘画史研究·浙派》。

⑤ 郭若虚,《图画见闻志》,卷6,页92。

除了这类富于装饰性的面貌之外,徐熙的作品多"落墨为格,杂彩副之,迹与色不相隐映也","落笔之际,未尝以傅色晕淡细碎为功"①。因此,"李后主爱重其迹,开宝末归朝,悉贡上宸廷,藏之秘府……"②

另外,当时的民间画家中还包括一些游寓于南唐的外地画家,如来自北方的厉归真、浙江嘉禾的陆晃、天台的钟隐和嘉兴的唐希雅四人(参见表一:NT5,17,18,21)。

最后一类是身份显贵、不靠绘画谋生的业余画家,如李后主本人和中主的同族兄弟:李景道、李景游以及大臣孙晟和韩熙载等人(参见表一:NT19,15,16,6,7)。

总计以上南唐四类画家知名者至少 36 人,作品入藏宣和内府共 1223 件。如以《宣和画谱》为准,则南唐知名画家人数(36 人)占《画谱》所收北宋以前知名画家全数(231 人)的 15.58% 以上,而入藏宣和内府的作品数(1223 件)则占其收藏全数(6396 件)的 19.12% 以上(见表二)。这种情形特别值得注意。因为南唐存在不过短短三十九年,主要占有之地也不过只有江苏南部、安徽、湖北和江西以及一小部分福建等地。如此短祚小邦为图生存,还要不断对抗四周强敌,在种种困难之中,仍不忘发展文艺,在绘画上还能有如此丰硕的成果,不由得令人赞叹!

表二

	南唐 / 宣和画谱	百分比
画家	36 / 231	15.58
作品数	1223 / 6396	19.12

众所周知,南唐在绘画方面的蓬勃发展与高度成就,在五代十国时期也只有四川的前、后蜀可以与之抗衡。四川自唐末以来,经前蜀与后蜀的经营,在绘画方面的成就

① 郭若虚,《图画见闻志》,卷 4,页 57。

② 同上。

确实足以睥睨天下。以下我们来看五代时期四川绘事的大概,并与南唐绘事作一对比,借此彰显两地绘画发展的特殊性。四川一地由于地缘关系,隔秦岭而与长安所在的关中平原接壤,接近大唐文化中心。两地艺术在盛唐之际已有互相交流的事实。比如据郭若虚所载,玄宗开元时期在成都创行的"先天菩萨像"便曾以粉本的形式向

表三　中、晚唐四川画家简表

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	益州名画录(1005 前)
LT1	卢楞伽	唐玄宗—唐肃宗(712—761)	京兆	佛像	上:5—6。 明皇幸蜀时自汴入蜀。肃宗时活动于蜀,多画佛寺。会昌后全毁。画入妙格上品。
LT2	辛澄	唐德宗(779—804)	不明	佛像	上:7。 画入妙格中品。
LT3	李洪度	唐宪宗(806—820)	成都	佛像	上:7—8。 画入妙格中品。
LT4	赵公佑	唐敬宗—唐文宗(825—840)	长安	佛像 天王 神鬼	上:2。 长安人。寓居蜀城。李德裕镇蜀,宾礼待之。画入神格。
LT5	左全	唐敬宗—唐宣宗(825—859)	蜀	佛道 人物	上:8。 宝历(825—826)中,声闻阙下。大中(847—859)初,作《维摩诘变相》。画入妙格中品。
LT6	范琼	唐文宗—唐僖宗(825—879)	不明 寓蜀	佛像 人物 天王 罗汉 鬼神	上:2—3。 开成年(836—840)与陈皓、彭坚同时同艺,寓居蜀城。三人同手于诸寺图画佛像甚多。画入神格。大中至乾符(847—879),笔无暂释。
LT7	陈皓	同上	同上	同上	上:3。 画入妙格上品。
LT8	彭坚	同上	同上	同上	上:3—4。 画入妙格上品。

上都(长安)流传。[1] 加上玄宗因避天宝之乱(755)及僖宗为避黄巢(？—884)之祸，两度入蜀，带领大批画家前往四川，对四川的绘画发展造成直接的影响。作者主要根据北宋黄休复的《益州名画录》(1005前)书中，辑得唐代中、晚期从长安入蜀，以及四川当地的知名画家共约三十人，他们的作品入藏宣和内府者计有401件(见表三)。

图画见闻志(1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
	2:17。 长安人，学画于吴道玄，但才力有所未及，尤喜作经变相，入蜀，名益著。	150	又，见《画继》，8:61，65。
2:20。	2:21—22。 工画西方像。	25	
2:20。			
2:17。 太和(827—835)间，已著画名。	6:63。 见赵温其条。温其为公佑子。	2	又见《德隅斋画品》，四库812:939。
2:17。 迹本儒家，世传图画。妙工佛道人物，多效吴生之迹。			
2:17。 参见左栏。	2:18—19。 寓居成都。咸通(860—873)中，名动一时。参见左栏。	9	又，见《德隅斋画品》，四库812:938。《画史》，209。《画继》8:62，67。
2:17。	2:18—19。 寓居成都。	9	
2:17。			

① 参见郭若虚，《图画见闻志》，卷5，页70—71，《先天菩萨》条。

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	益州名画录(1005前)
LT9	张腾	唐文宗 (825—837)	不明, 偶止蜀川	佛道 杂画	上:4。 画入妙格上品。
LT10	赵温奇	唐文宗—唐僖宗 (825—879)	长安 入蜀	佛像 天王 神鬼	上:4。 赵公佑子。画入妙格上品。
LT11	常粲	唐懿宗 (860—873)	雍京	人物 杂画	上:11。 咸通(859—873)年间,自京入蜀。画入妙格中品。
LT12	孙位 (后改名 孙遇)	唐僖宗 (873—888)	东越 会稽	释道 龙水 松石 墨竹	上:1。 随僖宗皇帝车驾在蜀。自京入蜀,号会稽山人。画入逸格。
LT13	张素卿	唐僖宗—前蜀王建 (843—918)	简州	道教 人物	上:6—7。 道士,居青城山常道观。画入妙格上品。
LT14	陈若愚	同上	左蜀	道教 人物	下:33。 师张素卿画。衣道士服。画入能格中品。
LT15	张南本	唐僖宗	不明	佛像 人物 龙王 神鬼 画火	上:8—9。 中和(881—884)年间寓止蜀城。孙位画水,张南本画火,冠绝古今。 画入妙格中品。
LT16	吕峣 (待诏)	唐僖宗	京兆	释道 人物	中:25。 唐翰林待诏,广明(880)年随僖宗车驾至蜀,授将仕郎。画入能格上品。
LT17	竹虔	唐僖宗	雍京	佛像 人物	中:25。 广明年随僖宗入蜀。

续 表

图画见闻志(1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
2:20。 描作布色颇穷其妙。			
2:17。 参见左栏。	2:18。 作"赵温"。见赵德齐条。	2	
2:17。 作"成都人"。工画佛道人物。	2:19—20。 长安人。咸通间入蜀。	14	
1) 2:18。 作"孙遇"。会稽人。唐明(880)中入蜀,遂居成都。 2) 6:89。 画成都应天寺壁。	2:20。 光启(885—888)中画应天寺壁。其后改名"遇"。	27	又,见《德隅斋画品》,四库812:942。《画继》8:61。
1) 2:19。 参见左栏。 2) 6:90。 画《八仙真形》。	2:23。 作《十二真君像》,献蜀主王建诞辰。	14	
2:19。 师张素卿。	2:23。 同左。	1	
2:18—19。 参见左栏。	2:21。 尤喜画火。尝为宝历寺图佛事,后为人模写窃换而去,多散落荆湖间。	3	又,见《德隅斋画品》,四库812:938—939。《画继》8:62,64。
2:18。 僖宗朝为翰林待诏,广明中扈从入蜀。			
2:18。 同上。			

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	益州名画录(1005前)
LT18	滕昌佑	唐僖宗	吴	草虫花鸟蝉蝶折枝生菜鹅	下:34—35。 先本吴人,随僖宗入蜀。以文学从事。善书画,工虫。画入能格中品。
LT19	张询	唐僖宗—前蜀王建时期(873—918)	南海	小笔山水	下:37。 久住帝京,中和(881—884)年间随僖宗入蜀。曾画三时山,貌吴中山水甚工。画入能格下品。
LT20	高道兴(待诏)	唐昭宗—前蜀王建(888—918)	成都	佛像高僧杂画	上:9。 光化(898—900)中,唐昭宗授其翰林待诏。画入妙格中品。
LT21	赵德齐(待诏)	唐昭宗—前蜀王建	同上	同上	上:4—5。 赵温奇子。光化中,唐昭宗授其翰林待诏,画入妙格上品。
LT22	刁光胤	唐昭宗时期(884—904)	长安	龙水湖石花鸟猫兔	中:18—19。 作"天福(936—943)(947)年入蜀"。疑误。应为天复(901—903)年才是。刁居蜀三十余年。
LT23	赵德玄	唐昭宗时期	雍京	车马人物屋木山水佛像鬼神	上:10—11。 作"天福间(936—943)(947)间入蜀"。误,应为天复(901—903)德玄将到梁、隋及唐百本画,或自模榻或是粉本,或是墨迹,无非秘府散逸者。本相传在蜀,信后学之幸也。
LT24	常重胤(待诏)	唐僖宗—前蜀王建时期	雍京	人物	上:11—13。 写僖宗御容及官员一百余员。授翰林待诏。后写王建真容。画入妙格中品。
LT25	李升	唐末	成都	山水	中:17。 初得张璪《山水》轴,云未尽妙。自成一家,蜀人称"小李将军"。画入妙格下品。

续　表

图画见闻志(1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
2:29—30。 参见左栏。	16:186—188。 字胜华。本吴郡人,后游四川,因为蜀人。 其蝉蝶草虫则谓之"点画";为折枝花果,谓之"丹青"。	65	
2:18。 南海人。避地居蜀。	10:105。 南海人。不第后,流寓长安,以画自适。后至蜀中。	2	
1) 2:27。 事前蜀,为内图画使。 2) 2:27。 子袭父艺,侍孟昶,为翰林待诏。孙文进(3:43)。			
2:17。 参见左栏。	2:18。 父温。	1	
2:19—20。 天复(901—903)中避地入蜀。黄筌、孔嵩皆门弟子。	15:167—168。 同左栏。年踰八十。	24	
2:28。 参见左栏。作"赵元德"。			《图绘宝鉴》2:31。作"长安人"。天复中入蜀。
1) 2:18。 常粲子。妙工写貌。僖宗朝为翰林供奉。 2) 6:79—80。 洗蜀城画壁。			
2:26。 参见左栏。	3:29—30。 初得李思训笔法,而清丽过之。蜀人呼为"小李将军"。	52	又,见《画史》,页215。



编号	姓名	时代	籍贯	擅长	益州名画录(1005 前)
LT26	麻居礼	唐末前蜀	蜀	佛像 人物	下:33。 幼师张南本法。光化—天福(898—943)年间,声迹已喧。画入能格中品。
LT27	钟师绍	不明	蜀	释道 人物 犬马	
LT28	周行通	不明	蜀	人物 鬼神 蕃马	中:25。 攻画人物鬼神,蕃马戎服,鹰犬羊雁,川原放牧。画入能格上品。
LT29	杜措	不明	蜀	佛像 山水	中:27。 幼慕李升山水。长亦勤学,亦善画像。画入能格上品。
LT30	杜弘义	不明	蜀州 晋原	佛像 罗汉	中:27。 画入能格上品。

* 本表所引书籍版本:黄休复,《益州名画录》(1005 前),画史丛书,册 3。
夏文彦,《图绘宝鉴》,画史丛书,册 2。
其余皆同表一所列。

以上所见,为笔者自北宋画史文献中辑得,疏漏难免。[①]

由表三上资料又可见这些来自中原的画家对四川画坛的贡献。黄休复明白地说:"蜀因二帝驻跸,昭宗迁幸,自京入蜀者,将到图书名画,散落人间,固亦多矣。"[②]最明显的例子是赵德玄(表三:LT23)。他携带自己收藏的古画,包括六朝和唐代名作到四川,加以摹榻或临写,并予流传,借此而将中原绘画风格直接介绍到四川。这些画家还在四川佛寺、道观、宫殿、屏风及卷轴上留下自己的名作(见《益州名画

① 虽然 Wai-kam Ho 和庄申两位学者都曾注意到中、晚唐时期在四川活动的画家,但是由于原始文献资料零散芜杂,是以各人所见不同,所得画家人数也不同。Wai-kam Ho 计得 22 人,庄申计得 16 人。参见其文:Wai-kam Ho, "Aspects of Chinese Painting from 1100-1350", pp. xxvi-xxvii;庄申,《五代十国的绘画》,特别是页 58、59。

② 黄休复,《益州名画录》,卷上,页 11。

续　表

图画见闻志(1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
2:19。 参见左栏。			
	6:64。 蜀人。妙丹青。画道释人物犬马颇工。	1	
2:29。 工画鬼神人马、鹰犬、婴孩。参见左栏。			
2:26。 参见左栏。	10:109。 作"杜楷"。	1	又,见《画继》8:65。
2:26。 作"晋平"人。参见左栏。			

录》)。有的画家,如孙位、张素卿、张南本、滕昌佑、刁光胤等人,更以自己的画艺教授当地的学徒(表三:LT12,13,15,18及22)。这样以具体的人力和物力对四川的绘画造成了重要的影响。而五代时期的前、后蜀也因袭唐代旧制,将宫廷画家收编于翰林院中,艺高者授予"翰林待诏"之职。一时画家辈出,各逞其能,致使五代时期的四川在佛道、人物、鬼神及花鸟画等方面,达到了高度的成就,与江南的南唐遥遥相对,东西相映,成为当时全中国两个辉煌的文化中心。以下,作者根据《益州名画录》、《圣朝名画评》、《图画见闻志》及《宣和画谱》等四部北宋时期的绘画史,辑得五代时期前、后蜀统治的五十八年间,四川画家知名者约有三十三人,作品入藏宣和内府共计637件(见表四)。

表四　五代时期四川画家简表

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	益州名画录（1005 前）	圣朝名画评（1059 前）
SH1	房从真（待诏）	前蜀（907—925）	成都	甲马人物鬼神	上:9—10。事王建，授翰林待诏。画入妙格中品。蒲师训师其法。	
SH2	张玄	前蜀王建时期（907—918）	简州	人物罗汉	中:17—18。王建武成年间（908—910），声迹显赫，呼玄为张罗汉。荆湖淮浙令人入蜀，纵价收市。玄画罗汉，衣纹简略，属吴暕风格。画入妙格下品。	
SH3	杜齯龟（待诏）	前蜀王衍时期（918—925）	秦	佛像罗汉写真杂画	中:18。其先秦人，避安禄山之乱而入蜀。齯龟博学经史，师常粲写真杂画，妙于佛像罗汉。王衍授翰林待诏。画入妙格下品。	
SH4	杜子瓌	前蜀王建时期	成都	佛像	中:27。画入能格上品。	
SH5	杨元真	前蜀	简州	佛像罗汉	中:30。张玄外族人。曾作佛像多数及《五台山文殊菩萨壁画》。画入能格上品。	
SH6	张景思	前蜀王建时期	简州	佛像罗汉	下:33。张玄之裔。画入能格中品。	
SH7	贯休（禅月大师）	前蜀王建时期	婺州金溪	草书图画罗汉	下:35—36。俗姓姜，名贯休。天复年（901—904）入蜀，王建赐紫衣师号。画《十六罗汉像》。太宗收藏。画入能格下品。	
SH8	宋艺（待诏）	前蜀	蜀	写真	下:37。前蜀时为翰林写貌待诏。画入能格下品。	

	图画见闻志 (1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
	2:26。 参见左栏。	8:89—90。 工画人物,番骑。	8	
	2:29。 参见左栏。	3:31—32。 作张“元”。简州金水石城山人。	88	
	2:27—28。 子敬安,继父之美,事孟昶为翰林待诏。	3:31。	14	
	2:26。 参见左栏。	3:30—31。 作“华阴”人。	16	
	2:30。 参见左栏。			
	2:30。 参见左栏。			
	2:32。 道行文章外,尤工小笔。水墨罗汉,悉是梵相,形骨古怪。	3:35。 作婺州兰溪人,初以诗得名,后入两川,为王衍待遇,赐紫衣号禅月大师。	30	
	2:26。 工写貌。事王蜀,为翰林待诏。			



编号	姓名	时代	籍贯	擅长	益州名画录（1005 前）	圣朝名画评（1059 前）
SH9	黄筌（待诏）	前蜀后主～北宋初年（923—965）	成都	竹石 花雀 龙水 松石 墨竹 山水 竹树	上:13—16。学刁光胤竹石，花雀；学孙位画龙水松石墨竹；学李升画山水竹树。后蜀孟知祥授翰林待诏。孟昶封为内供奉朝议大夫，检校少府少监上柱国。画入妙格中品。	1）1:7a。曾事王衍、孟知祥、孟昶。写宋太祖真。命为太子左赞善大夫。乾德辛丑（应为乙丑，965）卒。子五人，居宝卒于蜀，居寀入宋，门人夏侯延佑亦知名。2）3:2a—3a。善花竹翎毛。
SH10	阮知海（待诏）	前蜀 后蜀	成都	仕女 写真	中:24。攻画女郎，笔踪妍丽，及善写真。曾写王衍及孟知祥真。授翰林待诏，银青光禄大夫，检校尚书左仆射兼御史大夫上柱国。画入妙格下品。	
SH11	石恪	前蜀 后蜀 北宋初	成都	神仙 人物 鬼神	中:26。博学好画，攻古体人物，学张南本法。画入能格上品。	1:15a;3:7b。人物古僻诡形殊状。曾画《五丁开山》，《巨灵擘太华图》。
SH12	杜敬安（待诏）	前蜀 后蜀	成都	佛像	中:27—28。杜子瓌子。蜀偏霸时，江吴商贾入蜀，多请其画，将归本道。后蜀时授翰林待诏。画入能格上品。	
SH13	阮惟德（待诏）	前蜀 后蜀	成都	仕女 写真	中:29。知海子，袭父艺，同时入内供奉。孟昶授其翰林待诏，将仕郎，试太常寺斋郎。荆湖商贾入蜀，竞请其画川样美人将归。画入能格上品。	
SH14	姜道隐	前蜀 后蜀	蜀州 绵竹	山水 松石	下:35。前蜀翰林李吴曾请其画屏风。后蜀宋王赵隐曾请其画山水松石。画入能格下品。	

续　表

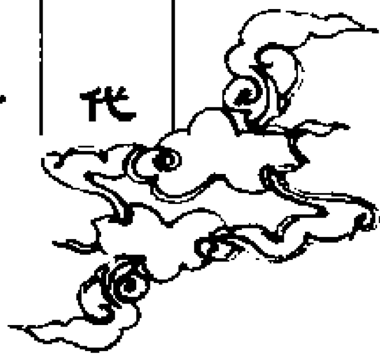
	图画见闻志 (1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
	1) 2:27。 十七岁事主蜀后主为待诏。至孟蜀加检校少府监,赐金紫,后累迁如京副使。善画花竹翎毛,兼工佛道人物,山川龙水,全该六法,远过三师。 2) 6:83。 作《秋山图》,及十二幅花竹禽鸟图。 3) 6:86。 画屏扆图障。 4) 6:90—91。 画钟馗。 5) 6:94。 画野鹊。	16:175—184。 参见左栏。	349	又,见《德隅斋画品》,四库 812:943。《画史》,页 203, 204, 211, 215。《画继》,8:59—67。
	2:27;2:28。 子惟德,绍精父业。			
	3:41。 蜀平,至阙下。授以画院之职,不就,还蜀。	7:71—72。	21	《德隅斋画品》,四库 812:941。
	2:28。 作"杜觊龟子"。事孟蜀,为翰林待诏。			
	2:29。 阮知诲子。事孟昶,为翰林待诏。			
	2:30。 参见左栏。			



编号	姓名	时代	籍贯	擅长	益州名画录（1005 前）	圣朝名画评（1059 前）
SH15	景朴	后蜀孟昶广政（938—965）年间	蜀	释道	上:1—2。 画不及孙位。	
SH16	蒲师训（待诏）	后蜀（934—965）	蜀	人物 鬼神 番马	中:19—20。 幼师房从真。孟昶授其翰林待诏。画入妙格下品。	1:7a。 晓音律,善谈论。 子延昌亦能画。
SH17	赵忠义（待诏）	后蜀	雍京	鬼神 屋木	中:20—21。 赵德玄之子,自雍京入蜀。善画殿台楼阁,山水竹树,佛道鬼神像。孟知祥授其翰林待诏,画入妙格下品。	
SH18	黄居宝（待诏）	后蜀	成都	松竹 花雀 湖石	中:21。 黄筌之子。授翰林待诏,不幸早亡。画入妙格下品。	1:7b。 黄筌子,死于蜀。 参见左栏。
SH19	张玫（待诏）	后蜀	成都	仕女 写真	中:24—26。 精写貌及画妇人,铅华姿态,绰有余妍。议者比之张萱之俦。后蜀授其翰林待诏。画入妙格下品。	
SH20	孔嵩	后蜀孟昶（934—965）时期	蜀	花雀	中:25—26。 师刁光胤,在蜀公侯门四十余载,图画甚多,人多宝之。画入能格上品。	
SH21	蒲延昌（待诏）	后蜀孟昶时期	蜀	人物 鬼神	中:28。 师训养子。孟昶授其翰林待诏。画入能格上品。	1:7a。 蒲师训子。 能画,名亚师训。
SH22	赵才	后蜀孟昶时期	蜀	人物 鬼神 甲马	中:28。 广政（934—965）中,其艺与蒲师训父子相敌。画人能格上品。	
SH23	程承辩	后蜀孟昶时期	眉州 彭山	人物 鬼神	中:29。 广政中,其画与蒲师训父子、赵才相敌。画入能格上品。	

续　表

	图画见闻志 (1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
	6:89—90。 又作景焕。 画应天寺右壁天王。尤好画龙。作野人闲话一书。			
	2:28。 参见左栏。			
	2:28。 参见左栏。			
	1) 2:28。 参见左栏。 2) 6:90。 题张素卿画八仙真。	16:184—186。	41	
	2:29。 参见左栏。			
	2:29。 参见左栏。			
	2:28—29。 参见左栏。			
	2:29。 参见左栏。			



编号	姓名	时代	籍贯	擅长	益州名画录 （1005 前）	圣朝名画评 （1059 前）
SH24	邱文播	后蜀	汉州	山水 人物 佛像 神仙	中:29。 后改名“潜”。画入能格上品。	
SH25	邱文晓	后蜀	汉州	花雀 人物 佛像	下:38。 邱文播弟。画入能格下品。	
SH26	邱余庆	后蜀	汉州	花雀	中:29。 文播子。	
SH27	楚安	后蜀	蜀州 什邡	人物 楼台	下:34。 僧人。画人物楼台奇巧，为时重。画入能格中品。	
SH28	惠坚	后蜀	蜀	人物 楼台	下:34。	
SH29	李寿仪	后蜀	邛州 依政	道门 尊像	下:37—38。 道士，专精画业。画入能格下品。	
SH30	高从遇 （待诏）	后蜀	成都	佛道 杂画		
SH31	徐德昌 （祗候）	后蜀	成都	人物 仕女		
SH32	董从晦	后蜀	成都	佛道 人物		
SH33	李文才 （待诏）	后蜀 北宋	华阳	人物 屋木 山水	中:23—24。 善写真，周昉之亚。事孟昶，授翰林待诏，将仕郎，试太子司议郎。画入妙格下品。	

* 本表所引书籍版本皆同表一所列。

续　表

	图画见闻志 (1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
	2:29。 弟文晓,并工佛道人物。	6:65—66。 作广汉人,又画牛。	23	
	2:29。 参见左栏。	6:66。 作广汉人,亦工山水。	4	
	4:56。 作"邱庆余"。	17:202—203。 作"邱庆余",随李主(应为蜀主)入汴。	43	
	2:32。 参见左栏。			
	2:27。 高道兴(见表三:LT20)子。事后蜀,为翰林待诏。其子为高文进(3:43)。			
	2:29。 事孟昶,为翰林祗侯。			
	2:30。 参见左栏。			
	3:40—41。 曾写蜀主及名臣真像。			



就依表四所见，前、后蜀时期的四川画家当中，曾经授予“翰林待诏”的有 14 人，包括房从真、杜觊龟、宋艺、黄筌、阮知诲、杜敬安、阮惟德、蒲师训、赵忠义、黄居宝、张玫、蒲延昌、高从遇和李文才等人（见表四：SH1，3，8—10，12，13，16—19，21，30，33）。此外，另有黄居寀及夏侯延佑 2 人，虽也曾仕后蜀，且皆授待诏之职，但他们后来入北宋，主要活动于北宋画院，因此计为北宋画家（参见表十二：SC2，4）。至于在后蜀时授予“翰林祇候”的有徐德昌 1 人（见表四：SH31）。如就总数而言，则四川一地自前蜀到后蜀期间共 58 年，画家知名者，至少 33 人（较南唐少 3 人），其作品入藏宣和内府者，可得 637 件（较南唐的 1223 件少 586 件）（见表五）。

表五　南唐与前、后蜀知名画家身份、人数及作品入藏《宣和画谱》件数比较

地区 画家	南唐	前、后蜀
翰林待诏	9	14 （未计后来入宋之黄居寀和夏侯延佑）
翰林祇候	0	1
翰林司艺	1	0
画院学生	1	0
其他职位	25	18
人数小计	36	33
作品入藏宣和画谱件数	1223	637

此外，应该注意的是，后蜀灭亡后，另有至少六名重要画家入汴（表十二：SC1—6），在此并未计入，而其中黄居寀（SC2）尤为重要，后来他成为北宋画院中的主导画家（他的作品入藏宣和内府者就有 332 件，在此并未计入）。总之，入藏宣和内府的南唐画作较前、后蜀作品多了 586 件。

以上数据显示出两个可能的现象：其一为南唐与前、后蜀的绘画活动，在整体上旗鼓相当，知名画家人数约同。其二是南唐绘画作品或因多属卷轴形制，易于存放，也因

此而较易收藏和保管；但前、后蜀的画作有许多为寺庙宫观等的壁画，难以搬动和收藏。或许也因此而致使南唐的绘画作品在北宋内府收藏的数量上胜过了前、后蜀。事实上，南唐与前、后蜀并为五代十国时期全中国两大文化重心。这不但可从两者在绘画方面的蓬勃发展看出来，也可见于文学活动上，比如在诗的创作方面，南唐知名诗人至少有 103 人，作品约 1301 首以上；而前、后蜀的知名诗人总计约 90 人，作品约 1046 首左右。① 而在词的创作上，前、后蜀有赵崇祚辑刊的《花间集》(939)，收录 18 家词人约 500 首作品；②而南唐则中主、后主和冯延巳(903—960)等人的作品，为数虽少，但品质超绝，对后世产生巨大的影响。③

再就表五所见，前、后蜀虽然也可能依唐代的“画院”旧制，对于才艺出众的画家授予“翰林祇候”或“翰林待诏”，但在编制上可能不像南唐和北宋一般设有多种不同等级，如南唐的“画院学生”或宋初的“图画院祇候”等类似的职位。④ 因此就组织上来看，前、后蜀宫廷对于绘画活动的赞助态度似乎多依唐朝之旧，因此制度上也较南唐为保守。这种现象也反映在两地画家对于不同画类的特长与关注上。作者依上述二表中所见两地画家特长的画类，作一简略的统计与比较，得见相当有趣的现象。又，由于这些画类内容多样，为了讨论方便，笔者将它们区分为“释道”、“人物”、“山水”、“花鸟禽竹”、“虫鱼草木”、“走兽家禽”和“车马台阁”等大类；每类之中，再分许多小类，由此更可清楚看到此时绘画类别的丰富性和各地画家的专长(见表六)。

---

① 作者根据清代李调元所辑《全五代诗》中，得出此数，虽不能十分精准，但可见大概。详见陈葆真，《南唐中主的政绩与文化建设》，本书第二章，页 92。

② 关于《花间集》的研究，参见赵崇祚、欧阳炯编，李一氓校，李若冰注，《花间集评注》；艾治平，《花间词艺术》。

③ 同上书，并见本书第三章相关部分。

④ 一般学者认为前、后蜀已有“画院”；但作者浅陋，到目前为止，未见可靠的早期文献或实物证据，以证该说，更不明其内部结构。

表六　南唐与前后蜀画家所专长之画类比较

画类	次类	南唐画家		前、后蜀画家
1. 释道	释道	3		5
	佛像	2		10
	罗汉	1		5
	道像	1		1
	神仙	1		3
	鬼神	2		9
	星辰	1		0
		小　计	11 人	33 人
2. 人物	人物	15		19
	仕女	3		4
	写真	3		6
		小　计	21 人	29 人
3. 山水	山水	7		7
	松竹	0		1
	林木	2		0
	湖石	1		2
	松石	0		1
	画水	3		1
		小　计	13 人	12 人
4. 花鸟竹禽	画竹	5		1
	墨竹	1		1
	竹石	0		3
	竹雀	2		2
	花竹	3		2
	鸷禽	1		0
	禽鸟	3		2
	花鸟	1		0
	花雀	0		4
		小　计	16 人	15 人

续 表

画类	次类	南唐画家		前、后蜀画家
5. 虫鱼草木	虫鱼	3		0
	草木	3		0
	蔬果	1		0
	动植	1		0
		小 计	8人	0人
6. 走兽家禽	牛	3		0
	马	2		1
	龙	3		2
	虎	3		0
	猫	0		1
	兔	0		1
	鸡	1		0
	杂画	0		1
		小 计	12人	16人
7. 车马台阁	甲马	0		1
	车马	2		2
	屋木	2		3
	台阁	3		2
	宫殿	1		0
		小 计	8人	8人

总计以上各细目，得见两地画家对于不同画类的特长与兴趣有相当程度的差异，如表七所示。

表七

画类 / 专长	南唐画家	专长画类优先顺序	前、后蜀画家	专长画类优先顺序
人　物	21	1	29	2
花鸟竹禽	16	2	15	3

续表

画类 / 专长	南唐画家	专长画类优先顺序	前、后蜀画家	专长画类优先顺序
山水	13	3	12	4
走兽家禽	12	4	6	6
释道	11	5	33	1
虫鱼草木	8	6	0	7
车马台阁	8	7	8	5

由表七所见,可知南唐画家特长与兴趣所在的优先顺序依次为:1. 人物(21 人);2. 花鸟竹禽(16 人);3. 山水(13 人);4. 走兽家禽(12 人);5. 释道(11 人);6、7. 虫鱼草木及车马台阁(各 8 人)。而前、后蜀画家特长与兴趣所在的先后次序则为:1. 释道(33 人);2. 人物(29 人);3. 花鸟竹禽(15 人);4. 山水(12 人);5. 车马台阁(15 人);6. 走兽家禽(6 人);7. 虫鱼草木(0 人)。

依以上所见,两地画家在画类偏好的取舍上,具有相同和相异性。相同的是两地偏好的画类与唐代绘画传统密切关联:那便是对人物画的兴趣高于花鸟和山水。而二地最大的差异性便在于前、后蜀的画家所显示的保守性:他们多长于释道(高居第一位)、人物与花鸟;而南唐画家则似乎较具突破性:他们的兴趣,除了沿袭唐朝传统的人物画之外,对于生活四周所见的花鸟竹禽、走兽与山水的兴趣之偏高,甚至过于释道画(落居第五位)。这是十分值得注意的现象,因为北宋中期郭若虚在《论古今优劣》中曾说:

> 或问近代画艺与古人何如?答曰:"近方古多不及,而过亦有之。若论佛道、人物、士女、牛马,则近不及古。若论山水、林石、花竹、禽鱼,则古不及近。"①

① 郭若虚,《图画见闻志》,卷 1,页 14。

可知唐宋之间画风明显转变的这种现象,实际上已发生于南唐。

这其中的原因首先在于唐末中原画家入蜀者较多,除原为长安地区的画家如卢楞伽、赵公佑、常粲、吕峣、竹虔、刁光胤、赵德玄和常重胤(表三:LT1,4,10,11,16,17,23,24)之外,还有外地画家,如辛澄、范琼、陈皓、彭坚、张滕、孙位、张南本、滕昌佑和张询(表三:LT2,6~9,12,15,18,19),共计17人。至于北方画家到江南者较少,只知厉归真、韩熙载和卫贤(表一:NT5,7,22)。由此可知南唐在绘画上与中原传统画风的联系较四川为弱,所以本身得以充分发挥其特色。其次为作为南唐国都的金陵地区,从六朝(220—589)以来,便自成一个重要的艺术文化中心,自有其"江南"特色的艺术传统,此时更具自己的风格。[①] 再次,作者认为南唐释道画不太兴盛的原因,可能与南唐皇室崇信禅宗(不鼓励崇拜偶像)有关。[②] 然而,更重要的原因却可能是因为五代十国时期,随着大唐中央政权的瓦解,地方政权割据分治,使得唐朝以关中为主的北方文化失去其主导性,因此各地逐渐发展出自己的地区文化。其中,最明显的例子是前、后蜀。关于这点,现代学者曾特别标出,加以讨论。[③] 这种现象不但见于各国自修国别史,如高越(901—962)、高远及潘佑(938—973)之修南唐史[④];和赵崇祚收辑四川词人所作而编的《花间集》[⑤];更见于各国艺术史家所分别撰写的各地绘画史。依郭若虚所记,五代时期各国艺术史家所写的绘画史书至少有十多种[⑥]:在这种情况之下,南唐便自然而然地发展出自己绘画上的特殊现象。南唐地区的绘画活动在入宋以后,持续蓬勃发展,也在北宋画坛占据了相当重要的地位。

---

① 参见本书第五章《南唐绘画的特色与相关问题的探讨》。

② 参见本书第四章《南唐三主与佛教信仰》。

③ 参见成都王建墓博物馆编,《前后蜀的历史与文化》。

④ 此三人之小传参见马令,《南唐书》,卷13,19,页57,58;陆游,《南唐书》,列传卷6,10,页41,59,60。

⑤ 参见赵崇祚、欧阳炯编,李一氓校,李若冰注,《花间集评注》;艾治平,《花间词艺术》。

⑥ 参见郭若虚,《图画见闻志》(1074/1085),卷1,页1—2。

三、江南和四川绘画势力在北宋时期的竞争情形

就整体而言，南唐与前、后蜀在文学与艺术的发展与成就上，可说是难分轩轾。两地绘画势力在入宋之后，持续蓬勃发展，并呈现互相竞争的现象。以下先看南唐的情

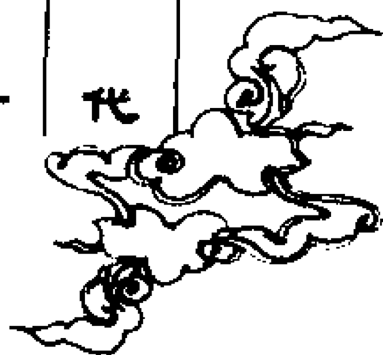
表八　北宋时期江南画家简表

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	圣朝名画评(1059前)
JN1	燕文贵	北宋1059前	吴兴	山水 人物	1:6a。 隶军中。 太宗召入图画院。
JN2	叶进成	北宋1059前	江南	人物	1:15b。 善画今体人物仕女。
JN3	叶仁遇	北宋1059前	江南	人物	1:16a—b。 好画世俗人物。
JN4	曹仁熙	北宋1059前	毗陵	山水	2:6a。 作曹仁"希"(余参见右栏)。
JN5	杨辉	北宋1059前	江南	鱼	2:7b。 参见右栏
JN6	荀信	北宋1059前	江南	龙水	2:9a。 参见右栏
JN7	吴进	北宋1059前	江南	龙水	
JN8	吴怀	北宋1059前	江南	龙水	2:9a—b。 善画龙水。

形。南唐亡国之后，绘画发展仍然十分蓬勃，画家人才辈出，北宋当时人称他们为"江南画家"。作者根据《圣朝名画评》、《图画见闻志》、《宣和画谱》及《画继》[①]等书中共辑出北宋时期的江南（包括南唐旧属的江苏南部、江西、安徽、湖北等地区，另外也将浙江计入）画家至少有37人，作品入藏宣和内府共有284件（见表八）。

	图画见闻志(1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
	6:52。 作"燕贵"，未载籍贯，太宗朝为图画院祗候。			
	3:45。 工画人物，学阎立本。			
	3:45。 进成族弟。多状江表市肆风俗、田家人物。			
	4:64。 毗陵人，工画山水，驰名江介。			又，见《画史》，198。
	4:65。 作"杨挥"。	9:95—96。 作"杨晖"，善画鱼。	1	
	4:64。 工画龙水。真宗朝为翰林待诏。天禧朝(1017—21)，尝被旨画《吞水龙》。			
	4:63。 善画龙水。			
	4:63。 善画龙水。			

① 邓椿在《画继》中增补熙宁(1067—77)前之江南画家三人：王凝、修范及刘贞白，参见邓椿，《画继》，卷9，页70。



编号	姓名	时代	籍贯	擅长	圣朝名画评(1059 前)
JN9	冯进成	北宋 1059 前	江南	犬兔	2:10a。
JN10	毋咸之	北宋 1059 前	江南	鸡	3:4b。
JN11	唐宿	北宋 1059 前	嘉兴	花竹 翎毛	3:5a—b。 唐希雅之孙。
JN12	唐忠祚	北宋 1059 前	嘉兴	花竹 翎毛	3:5a—b。 唐希雅之孙。
JN13	王端	北宋 1059 前	江南	墨竹 山水	3:6b。 学唐希雅,以书法作墨竹、山水。
JN14	刘梦松	北宋 1059 前	江南	翎毛 草木 花竹 墨竹	3:6b。
JN15	何遇	北宋 1074 前	江南	林石 屋木	
JN16	郝处	北宋 1074 前	江南	佛道 鬼神 人物	
JN17	郝澄	北宋 1074 前	金陵 句容	佛道 鬼神	
JN18	刘道士	北宋 1074 前	建康	佛道 鬼神	
JN19	祁序	北宋 1074 前	江南	花竹 翎毛 水牛 猫	

续　表

图画见闻志(1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
4:63。 善画犬兔,笔迹缜密。			
4:58。 工画鸡,妙绝一时。			
1:3。 论"黄徐体异"条。			
1:3。 作"唐中祚"。	17:215—216。 作"唐宗祚"。	20	
4:52。 王瓘之子。工画山水,专学关同。于佛道人马,自为绝格。			
4:58。 善画水墨花鸟。	20:252—253。 善水墨花鸟。	3	
2:31。 画学卫贤。			
3:42。 工画佛道鬼神,兼长写猴。			
3:45。 学通相术,精于传写。	7:73。 参见左栏	14	
3:47。 落笔遒怪,江南寺观,时见其迹。			又,见《画史》,191。
4:57。	14:159—160。 画牛有戴嵩遗风。	44	

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	圣朝名画评(1059 前)
JN20	包贵	北宋 1074 前	宣城	画虎	
JN21	包鼎	北宋 1074 前	宣城	画虎	
JN22	张经	北宋 1074 前	姑苏	杂画 传模	
JN23	艾宣	北宋 1074 前	金陵	花竹 禽鸟	
JN24	李公麟	1049—1106	舒城	佛像 人物 山水 马	
JN25	朱曦	北宋 1120 前	江南	画牛	
JN26	朱莹	北宋 1120 前	江南	牛马 人物	
JN27	刘常	北宋 1120 前	金陵	花竹	
JN28	孙可玄	北宋 1120 前		山水	
JN29	僧梦休	北宋 1120 前	江南	花竹 禽鸟	
JN30	僧居宁	北宋 1120 前	毗陵	草虫	

续　表

图画见闻志(1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
4:63。			
4:63。 包贵之子。			又,见《德隅斋画品》,四库812:942—943。《画继》8:64。
4:65。			
4:60。 工画花竹翎毛。孤标高致,别是风规,败草荒榛,尤长野趣。	18:232—233。 非俗工所能到,居徐熙、赵昌辈之亚。神宗曾命宣与崔白、葛守昌及丁贶四人同画《垂拱御扆图》。	1	又,见《画史》,200。《画继》8:59,66。
	7:74—79。 熙宁(1068—1077)中登进士。绘事尤绝,为世所宝。	107	又,见《德隅斋画品》,四库812:939。《画史》,196。《画继》2:12。熙宁三年(1070)登第。以文学、绘画闻名于世。又见同书,8:59,61,65。与李公麟同时之朱緻(1151—1107)为襄阳人,但《宣和画谱》未录。
	14:158—159。 与朱莹同族属。画牛无市朝奔逐之气。	6	
	14:159。 与朱曦同族属。善画牛、马、人物。	5	
	19:235—236。 善画花竹,名重江左。米芾过金陵,见常《折枝桃花》,赞叹为不减赵昌者流。	4	又,见《画史》,198。《画继》6:51。
	11:124。 不知何许人。好画吴越间山水。	12	又,见《画史》,192。画希见。
	20:255。 学唐希雅花竹禽鸟。	29	又,见《画史》,208。
	20:258—259。 墨戏作草虫,梅尧臣赏咏其超绝。	1	

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	圣朝名画评(1059 前)
JN31	陆文通	北宋 1120 前	江南	山水 道释 楼台	
JN32	童氏	1120 前	江南	释道 人物	
JN33	陆谨	1120 前	江南	江山 风物	
JN34	王凝		江南	花鸟	
JN35	僧修范	北宋 1120 前	润州	湖石	
JN36	刘贞白 (道士)	北宋 1120 前	不明	梅石 松雀	
JN37	戚化元	北宋 1120 前	毗陵	龙水	

* 本表所引书籍版本皆同表一所列。

再进一步统计,集合前面表一和表八所见,仅就江南地区而言,从南唐建国(937)到北宋《宣和画谱》编成(约 1120),其间的 183 年中,至少有画家 73(36 + 37)人,作品 1507(1223 + 284)件(见表九)。

表九　江南地区在南唐时期和北宋早、中、晚期的画家人数及作品入藏宣和内府件数

时间		画家人数	入藏件数
南唐期间(937—75)		36	1223
北宋期间	圣朝名画评(1059)前	14	24
	图画见闻志(1074)前	9	59
	宣和画谱(约 1120)前	14 (包括《画继》补三人)	201
	小计	37	284
总数		73	1507

续　表

	图画见闻志(1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
		4:39。 山水学董源巨然。	14	
		6:67, 所学出王齐翰。	1	
		11:125—126。 善画江山风物。落笔潇洒,布置精确。	22	
				《画继》9:70补载。
				《画继》9:70补载。
				《画继》9:70补载。又,同书8:60载"江南道士刘真白梅雀图",不知是否同一人。
				《德隅斋画品》,四库812:942。

表上所见的这些数字是相当惊人的。因为它告诉我们:这期间江南知名画家人数(73人)占《宣和画谱》所收全中国古来知名画家人数(231人)的31.60%(近乎1/3),而作品(1507件)则占宣和收藏全数(6936件)的23.56%(超过1/5)(见表十)。

表十　南唐和北宋时期江南画家人数和入藏作品与宣和内府收藏百分比

	画家数	作品数
南唐到北宋江南画家(937—1120)	73	1507
宣和画谱	231	6396
百分比	31.60	23.56

极为明显地,江南一地绘事之盛,也就不言而喻了。其中更可注意的是:就江南地区本身来看,南唐(937—975)时期的知名画家人数(36人)占五代到北宋期间(907—

1127)江南整体知名画家总数(73 人)的 49.31%,接近一半;而南唐知名画家作品入藏宣和内府的件数(1223 件)占了它所收自南唐到北宋的江南地区知名画家作品总数(1507 件)的 81.15%(即 4/5 以上)(见表十一)。

表十二　北宋时期川籍画家简表

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	圣朝名画评 (1059 前)
SC1	袁仁厚	后蜀 北宋	蜀	写真	
SC2	黄居寀 (待诏)	后蜀 北宋初年	成都	竹石 山雀 山水 写真	1) 1:7b。 黄筌子,居寀父子事蜀主三世,凡图帐屏壁多出其手。 2) 3:3a—3b。 善花竹翎毛。
SC3	僧令宗	后蜀 北宋	汉州	山水 人物 佛像 天王	
SC4	夏侯延佑 (待诏)	后蜀—北宋太宗	蜀	花竹 翎毛	1)1:7b。 黄筌门人。能画,亦知名。 2)3:5b。 入宋为图画院艺学。

表十一

	画家数	作品数
南唐(937—975)	36	1223
江南(南唐到北宋,937—1127)	73	1507
百分比	49.31	81.15

这样的数字揭示出南唐绘画成就的卓越。以下再看四川的情况。北宋时期的川籍画家知名者至少有33人,其作品入藏宣和内府约计543件(见表十二)。

图画见闻志 (1074)	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
3:41。 早师李文才。乾德(963—967)间,至阙下,未久还蜀。			
1) 4:56。 参见左栏 2) 6:83。 品第秋山图。 3) 6:84。 品第袁安卧雪图。 4) 6:88。 品第没骨图。	17:196—202。 参见左栏	332	
3:47。 广汉人。工画。佛道人物。			
4:56。 始事孟蜀,为翰林待诏。入宋为图画院艺学。			



编号	姓名	时代	籍贯	擅长	圣朝名画评 (1059 前)
SC5	高文进	后蜀—北宋太宗	蜀	人物 佛像 鬼神	1:10b—11a。 太宗时入图画院为袛候,与黄居寀常列上左右。
SC6	赵长元	后蜀—北宋太宗	蜀	人物 佛道	1:11b—12a。 仕孟昶,为灵台官。入宋,配文思院匠人,后入图画院为艺学。诏模王齐翰,《应运国宝罗汉》。
SC7	王道真	北宋太宗 976—997	新繁	佛像 鱼	1) 1:12b—13a。 太宗朝待诏,画与高文进齐名。 2) 2:9a。 善画鱼。
SC8	僧元霭	北宋太宗	蜀	写真 佛像	1:13b—14a。 幼来京师相国寺落发。能写真。太宗召之传写,优赐之。
SC9	高怀节	北宋太宗	成都	佛道	
SC10	童仁益	北宋太宗	蜀	人物 尊像	
SC11	高怀宝	北宋太宗	成都	花竹 翎毛	
SC12	赵昌	北宋真宗 997—1022	剑南	花果	3:3b—4a。 游巴蜀。大中祥符年间(1008—1016),丁崖延入东阁,命作蔬果画。
SC13	尹质	北宋仁宗 (1022—1063)	成都	写真 佛像 真人	1:14b—15a。 名重于景佑(1034—1037)、康定(1040)、庆历(1041—1048)间。
SC14	孙知微	北宋 1059 前	彭山	杂画 佛道	1:8a。 知书,能语论通老学。蜀中寺观多有亲画释老事迹。

续　表

图画见闻志（1074）	宣和画谱(约1120)	作品藏数	备注
1) 3:43。 从遇之子。蜀平,至阙下,太宗时授翰林待诏。 2) 6:85—86。 画慈氏菩萨像。 3) 6:89。 画相国寺壁。			
3:41。 兼工翎毛。随蜀主至阙下,太宗时授翰林待诏。			
3:43。 太宗朝因高文进荐引,授图画院祗候。			
3:48。 曾为太宗朝供奉。			又,见《画史》,198。
3:43。 文进长子。太宗朝为翰林待诏。			
3:45。 孙知微之亚。			又,见《画继》8:62。
4:56—57。 怀节之弟。与兄怀节同时入仕,为图画院祗候。			
1) 4:58。 作广汉人。 2) 6:88。 曾仿徐崇嗣没骨法。	18:217—221。 参见左栏	154	又,见《德隅斋画品》,四库812:944。《画史》,198。《画继》8:64,65。
3:48。 工传写,曾写燕王真。			
3:40。 字太古,眉阳人。精黄老,善佛道画。	4:37—38, 眉阳人。参见左栏	37	又,见《画史》,198。《画继》8:60,61,63。

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	圣朝名画评（1059 前）
SC15	勾龙爽	北宋 1059 前	蜀	人物佛道	1:9a—9b。 神宗(1067—1084)时为图画院祇候。
SC16	毛文昌	北宋 1059 前	蜀	村野人物	1:16b。
SC17	王友	北宋 1074 前	蜀	花卉	3:5b—6a。 师赵昌。
SC18	李八师	北宋 1074 前	邛州依政	道门尊像	
SC19	刘赞	北宋 1074 前	蜀	花竹翎毛	
SC20	李怀衮	北宋 1074 前	蜀	花竹翎毛	
SC21	镡宏	北宋 1074 前	成都	花果	
SC22	文同	北宋神宗(1067—1084)	潼潼永泰	墨竹	
SC23	赵云子	北宋 1120 之前	蜀	道像	
SC24	汤子升	北宋 1120 前	蜀	山水人物	
SC25	宋永锡	北宋 1120 前	蜀	花竹禽鸟鱼蟹	
SC26	李时雍	北宋徽宗 1120 前	成都	山水墨竹	

续　表

图画见闻志（1074）	宣和画谱（约1120）	作品藏数	备注
	4:39。 参见左栏	1	又，见《德隅斋画品》，四库812:939。《画继》，8:65。
3:45。			
4:58—59。 作汉州人，师赵吕。			
3:47。			
4:56。			
4:58。 学黄氏与夏侯延佑。			
4:59。 初师王友，后即肩随。	6:73—74。 参见左栏		
3:36—37。 神宗熙宁时（1067—1077）为司封员外郎，秘阁校理，善画墨竹。	20:253。 参见左栏	11	又，见《画继》8:64,66。
3:40。 于青城丈人观画诸仙。奇绝。			
		2	
	9:96。 大抵两蜀丹青之学，工人物道释为多。自刁光胤入蜀，始以其学授黄筌。花竹禽鸟学者，因以专门。永锡为后来之秀。	4	
	12:133。 天章阁待制，大临之孙，骘之子。三世皆以书名。崇宁（1102—1106）间，方建书学，迁博士。墨竹与文同并驰。	1	

编号	姓名	时代	籍贯	擅长	圣朝名画评（1059前）
SC27	李时敏	北宋徽宗1120前	成都	墨竹山水	
SC28	童祥	1120前	蜀	人物仙佛	
SC29	许中正	1120前	蜀	人物仙佛	
SC30	邱仁庆	1120前	蜀	花雀	
SC31	王延嗣	1120前	蜀	鬼神	
SC32	僧志坚	1120前	蜀	山水	
SC33	小童处士	应为1005前	蜀人	佛像	

*本表所引书籍版本：黄休复，《茅亭客话》，四库全书，册842。
其余皆同表一所列。

如再加上前面表四所列的前、后蜀时期的数据，则知五代到北宋之间的四川知名画家至少得66（33+33）人，而入藏作品计1180（637+543）件（见表十三）。

表十三　四川地区在前、后蜀时期和北宋早、中、晚期的知名画家人数和作品入藏宣和内府件数

时间		画家人数	入藏件数
前、后蜀时期（907—965）		33	637
北宋期间	圣朝名画评（1059）前	17	524
	图画见闻志（1074）前	5	0
	宣和画谱（约1120）前	11 （包括《画继》补4人；《图绘宝鉴》补1人）	19
	小计	33	543
总数		66	1180

续　表

图画见闻志（1074）	宣和画谱（约1120）	作品藏数	备注
	20:253—254。 时雍之弟，善书法，大字尤工。时敏兄弟皆以书画名冠一时。官至朝请郎。	1	
			《画继》9:70。
			《画继》9:70。《图绘宝鉴》，补遗，151。作“工鬼神及龙”。
			《画继》9:70。《图绘宝鉴》2:33。作“邱文播”子，应为“邱庆余”之误，见表四:SH29。
			《画继》9:70。 《图绘宝鉴》，补遗，148。
			《图绘宝鉴》，补遗，152。
			《茅亭客话》，四库842:964。

这样的成就令人侧目，因为以画家人数（66人）而言，它占《宣和画谱》画家（231人）的28.57%，而作品（1180件）则占宣和内府收藏绘画（6396件）的18.44%（见表十四）。

表十四　前、后蜀和北宋时期四川画家人数与入藏作品和宣和内府收藏百分比

	画家数	作品数
四川画家（907—1120）	66	1180
宣和画谱	231	6396
百分比	28.57	18.44

正如《宣和画谱》资料所示，五代和北宋时期的四川知名画家（28.57%）和其藏品（18.44%）所占比例虽高，但仍比不上江南地区（画家占31.60%；藏品占23.56%）。

然而,如果集合江南和四川这两个地区的知名画家人数来看,其数据(31.60+28.57)成为60.17%,占《宣和画谱》所录古来各地知名画家总数3/5以上;而其作品数据(23.56%+18.44%)则为42%,其比例占《宣和画谱》所录所有作品数量(6396件)的2/5以上。这说明一个事实,那就是从五代到北宋末年(907—1120)的二百多年之间,江南与四川的绘画活动远远超过了当时中国所有的其他地区;而就中江南地区又领先于四川一地。

事实上,这时期的江南与四川两地在绘画方面的发展与竞争是十分有趣的现象。依笔者的观察,二者关系演变的过程可分为三个阶段:1.五代时期的各自为政;2.宋初百年的激烈竞争;3.北宋末年的部分融合。以下先说两地在五代时期的情况。以笔者所见,江南与四川两地在五代时期的绘画发展,势均力敌,各有特色(参见表一及表四),而且有互相交流的情形。如郭若虚在《图画见闻志》中便曾记载后蜀黄筌与黄居寀父子合作的《秋山图》以及黄筌和一些四川画家的作品就曾入藏南唐内府。据郭若虚《秋山图》条:

> 太平兴国之中,秘阁曝画,时陶谷为翰长,因展《秋山图》一面,令黄居寀品第之。居寀一见动容曰:"此图实居寀与父筌奉孟主命同画,以答江南信币。绢缝中有居寀父子姓名。"视之果验。曾有人于向文简家见十二幅图,花竹禽鸟,泉石地形,皆极精妙。上题云:"如京副使黄筌等十三人合画。"图之角都有江南印记,乃是孟氏赠李主之物也。文简薨,其图不知所在。[1]

可知在后蜀时期孟昶曾以黄筌所画《秋山图》及其他十二幅作品当做外交礼物,回赠南唐。在民间方面,根据《益州名画录》所载,当时许多在江南或湖北地区的商人到四川做生意时,往往特意购买张玄的罗汉画、杜敬安的佛像和阮惟德的"川样美人"回去(参见表四:SH2,12,13)。虽然此期两地知名画家人数相当(南唐:36人;四川:

[1] 参见郭若虚,《图画见闻志》,卷6,页83。又,南宋初成都王秷(茂先)家曾藏一幅黄筌《秋山图》。二者不知是否为同一件作品。见邓椿,《画继》,卷8,页64。

33 人)，而南唐知名画家人数多于蜀地 3 人，但就作品数量而言，南唐(1223 件)比起四川画作(637 件)多了 586 件。虽则如此，在探究这个差距时，笔者认为还应考虑到作品材质的问题。这可能是因为四川画家多秉持唐代中原绘画传统与习惯，在类别上长于佛、道、鬼、神(表七:33 人)，其作品且多作于寺庙、殿堂、屋壁及屏风上，这些媒材难于搬动，不易收藏，且常随建筑崩颓而毁坏，因此作品也就不易保存与流传。[①] 相对地，南唐画家根据史料来看，仅有极少数(表七:11 人)画家长于释、道、鬼、神画类，而较多长于人物、花鸟、山水、走兽、屋木等画家，其作品也较多作于卷轴上。这类媒材较易搬动、保存与流传。这或许是在一百五十多年之后，宣和内府所能收到的南唐作品要比前、后蜀作品多达 586 件的原因之一。

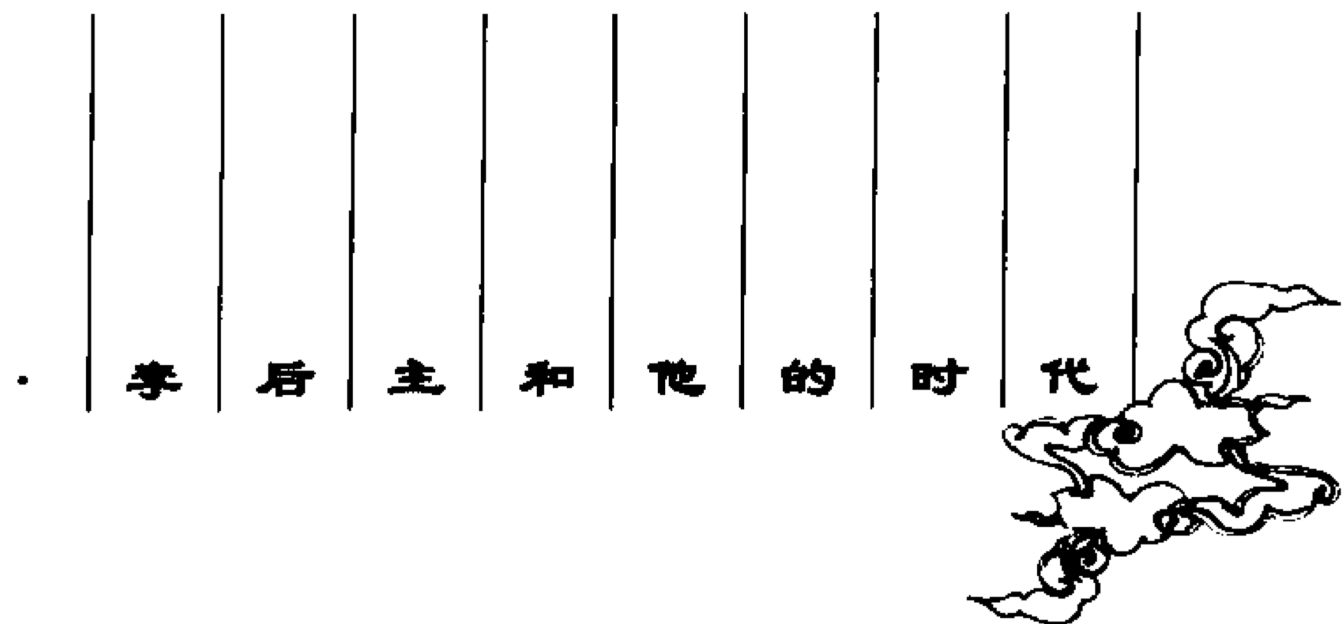
第二阶段为宋初百年(以 1074 年郭若虚《图画见闻志》编成为界)四川与江南两地画家势力的互相竞争。宋初画院之中，来自后蜀与南唐的画家，因为画风不同而竞争激烈。一开始似乎是四川画家居于上风。这有历史上的原因。因为后蜀孟昶早于宋太祖乾德三年(965)降宋。后蜀院画家随孟昶赴汴京而被编入北宋画院服务者，仅太宗朝便有黄居寀以下等十一人(详见表十二:SC1-11)。十年后，南唐才投降。南唐画家随李后主入汴而供职太宗画院的有厉昭庆、董羽和蔡润等三人(巨然虽也入汴，但不在画院)[②](见表一:NT30,32,33)。后蜀画家在时间上和人数上都比南唐画家更有效地影响了太宗时期画院的活动。这更可由郭若虚在《图画见闻志》里所记载的两件事实中看出来。其一为太宗重用四川画家高文进和黄居寀，令他们负责搜访民间图画:

> 太平兴国间，诏天下郡县，搜访前哲墨迹图画。先是荆湖转运使得汉张芝草书、唐韩幹马二本以献之。韶州得张九龄画像，并文集九卷表进。后之继者，难可

---

① 前、后蜀佛教艺术作品之多，更可见于分布在四川各地数量庞大的石窟寺；仅大足地区，从晚唐到北宋，据个人最保守的统计，至少就有 438 窟。其中佛像雕刻难以数计，可知当时四川佛教艺术家相当多。关于大足石窟，参见四川省社会科学院编，《大足石刻内容总录》。

② 又，据《宣和画谱》，卷 17，页 202，《邱庆余》条，谓其为"西蜀人……随李氏归朝"，此记与《图画见闻志》所见不同，应是随"孟昶"入朝之误。见表四:SH26。



胜纪。又敕待诏高文进、黄居寀,搜访民间图画……①

而且黄居寀在太宗画院中,权倾一时,许多画必得经过他的评鉴才得定位,连江南徐崇嗣的花卉画也不例外:

李少保有图一面,画芍药五本,云是圣善齐国献穆大长公主房卧中物,或云:太宗赐文和。其画皆无笔墨,惟用五彩布成。旁题云:"翰林待诏臣黄居寀等定到上品。徐崇嗣画《没骨图》。"以其无笔墨骨气而名之,但取其浓丽生态以定品……②

这种情形在《宣和画谱》中说得更清楚:

黄居寀……初事西蜀伪主孟昶,为翰林待诏,遂图画墙壁屏幛,不可胜纪。既随伪主归阙下,艺祖知其名,寻赐真命。太宗尤加眷遇,仍委之搜访名画,诠定品目,一时等辈,莫不敛衽。筌、居寀画法,自祖宗以来,图画院为一时之标准,较艺者视黄氏体制为优劣去取,自崔白、崔悫、吴元瑜既出,其格遂大变……③

此外,从《宣和画谱》中所录黄氏父子作品入藏宣和内府的巨大数目(黄筌349件,黄居宝41件,黄居寀332件)中,也可看出他们的画风受到皇室厚爱的独特情形。④

而更值得注意的是:郭若虚在书中每当编列同类门的画家时,往往先列北方画家,次列蜀地而后列江南。为何如此?理由虽然很难论断,但笔者推测,原因有二:其一或

① 见郭若虚,《图画见闻志》,卷1,页2,《叙国朝求访》条。
② 见郭若虚,《图画见闻志》,卷6,页88。
③ 见《宣和画谱》,卷17,页196。
④ 参见表四:SH9,18;表十二,SC2。

许是因他出身太原，有其地理因素之故。[①] 其二，则可能是他以北方为正统，北宋政权的来源之故；而后因北宋平天下时是先收复四川（965），十年后再下南唐（975），在时间上既有先后之分，因此在编写画家小传时他便依循这种优先顺序。然而从另外一个角度来看，更重要的是，这种优先考虑四川画家的现象，同时却正好反映了当时四川画家在画坛上具有的优势地位。更况北宋中期之前，已有三部关于四川地区绘画的书籍，郭若虚都曾参考过：如蜀沙门仁显的《广画新集》，辛显的《益州画录》和黄休复的《总画集》。[②] 其中黄休复作成于1005年的《益州名画录》，编写了五代时期四川画家五十八人的传记，并将它们的作品分为"逸、神、妙、能"等四种风格，可见宋初对四川绘画史研究的重视。李畋在《〈益州名画录〉序》（1005）中说作者黄休复为（湖北）江夏人，但纪昀（1724—1805）等人却认为他较可能是四川人。[③]《益州名画录》为北宋以降，艺术史家撰写五代时期四川画家最重要的根据；除了郭若虚的《图画见闻志》之外，宋徽宗敕编的《宣和画谱》中，也多予引用。此外，郭若虚对于辛显的《广画新集》也很重视，书中多处都引用到辛显的看法。相对的，关于江南画史方面，虽然南唐当时已有无名氏撰写《江南画录》，入宋以后徐铉也曾作《江南画录拾遗》，但二书后来都不幸佚失。除了郭若虚在书中几处引用徐铉的意见之外，北宋画史对南唐画家的活动便无法充分掌握。

再说，宋初四川画家的优势也反映在民间。这是因为川籍画家多擅长画鬼神、人物、花鸟等，在题材上具有高度普及性之故。例如北宋初年汴京最有名的相国寺壁画便是出自川籍的高文进、其子高怀节、王道真、李用及和李象坤等人之手。[④] 这种情形大约维持将近七八十年之久，直到仁宗庆历（1041—1048）时期（即：北宋中期）才渐改观。从那时期开始，江南画家的势力才渐渐抬头，到了北宋末年，终于因为皇室的喜好

---

① 关于郭若虚的生平，参见李裕民，《郭若虚的家世与生平》。此资料蒙陈韵如女士提供，谨此致谢。又，郭若虚曾于"熙宁辛亥（1071）冬，被命接劳北使为辅行……"。见《图画见闻志》，卷6，页92—93，《常思言》条。又见纪昀等，《〈图画见闻志〉提要》，《文渊阁四库全书》，册812，页508。

② 见郭若虚，《图画见闻志》，卷1，页1—2。

③ 见纪昀等，《〈益州名画录〉提要》，《文渊阁四库全书》，册1082，页477—478。

④ 见郭若虚，《图画见闻志》，卷3，页43，各人小传；卷6，页88—89，《相国寺》条。又，李用及和李象坤二人小传中并未明言为蜀人，但其传与川籍画家混列，因此很可能也是来自四川。



和士大夫的提倡,而一度超越了四川画家的优势。这种现象可以从仁宗(1022—1063在位)以后到徽宗(1100—1125在位)期间,两地的画家人数、和他们的作品入藏宣和内府的数据中看出来。以下作者再根据前面列出的表九及表十三,比较得见四川与江南画家在北宋时期势力的消长,呈现三个阶段的发展(见表十五)。

表十五　北宋早、中、晚期四川和江南地区画家人数及作品入藏宣和内府件数

四川 / 江南	画家人数	作品藏数
前期:1059前(以圣朝名画评为据)	17 / 14	524 / 24
中期:1074前(以图画见闻志为据)	5 / 9	0 / 59
晚期:1120前(以宣和画谱为据)	11 / 14	19 / 201

由表上明显可见,在北宋前期(1059前,仁宗朝),四川知名画家计得17人,较江南知名画家(14人)多3人,作品524件,比江南(24件)多出500件,势力远远优于江南。其中最具影响力的是黄居寀。当北宋中期(1074前,神宗朝),川籍知名画家减至5人,而江南知名画家有9人,多过四川知名画家4人。有趣的是,内府收藏此期江南知名画家作品有59件,但四川知名画家却无任何一件入藏。这反映了神宗时期江南画家的活动较四川画家频繁,而其作品也较受到皇室重视的现象,可说这时江南画家势力已超过了四川画家。到了北宋末期(1120前,值徽宗之际),江南知名画家人数(14人)虽较四川知名画家人数(11人)只多3人,而作品入藏宣和内府却共计201件,比起四川画家的19件,多出了182件。二者之间已呈现明显的差距。[①] 可说终北宋之世,四川与江南画家在宫廷中角力的结果是江南画家获得胜利。

在这同时的北宋士大夫圈中,南唐艺术也成为新风尚和收藏珍品。[②] 而且,董源、

① 笔者在此研究所得之数据难以绝对精确,且与前面注中所提 Wai—kam Ho 文中所见数字互异。如有误处,且待他日补正。

② 参见本书第三章相关部分。

巨然的画风在沈括(1031—1095)和米芾(1051—1107)等人的肯定下,也再度受到普遍的重视。[1] 在这里值得特别注意的是米芾。他在《画史》中曾多次强调"江南画"。他并认为董源的江南画风其实早已源自六朝时期的顾恺之(约344—405):

颍州公库顾恺之《维摩百补》是唐杜牧之摹、寄颍守本者……其屏风上山水,林木奇古,坡岸皴如董源。乃知人称"江南",盖自顾以来皆一样,隋唐及南唐至巨然不移。至今池州谢氏,亦作此体。余得隋画《金陵图》于毕相孙,亦同此体。[2]

北宋时期则有一些画家继续这种江南画风,很得米芾赞赏。如以下四例所见:

赵叔盎家旧有《出蛰图》,江南画。鱼虾相随,山石、林木、人物如董源。龙不俗。佳作也。是龙吞珠图。[3]

杭僧真慧画山水佛像,近世出品。惟翎毛墨竹,有江南气象……[4]

王士元山水作渔村、浦屿、雪景,类江南画。王巩定国收四幅,后与王晋卿。命为王右丞矣。赵叔盎伯充处有摹本。[5]

杭士林生作江湖景,芦雁水禽,气格清绝。南唐无此画。可并徐熙。在艾宣、张泾、宝觉之右。人罕得知。[6]

---

① 参见 Richard Barnhart, *Marriage of The Lord of The River—A Lost Landscape by Tung Yuan*。

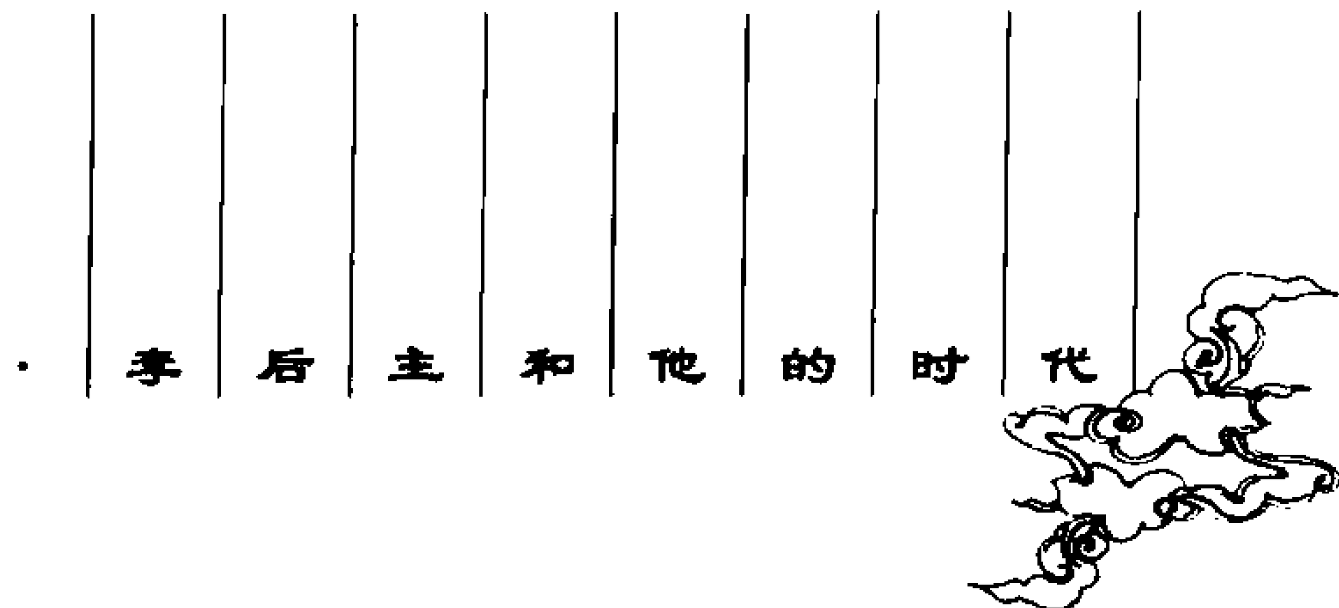
② 米芾,《画史》,页217。

③ 同上书,页198。

④ 同上书,页200。

⑤ 同上书,页208。

⑥ 同上书,页201。



至于徐熙的花鸟画,更得米芾青睐。米芾自己曾在同时代的许多收藏者家中见过至少九件的徐熙作品。[①] 而且,米芾自己也曾收藏两件徐熙的花鸟画:一为折枝桃花,称为《满堂春色》[②];另一为双桃,是他在相国寺买到的:

> 余相国寺中八金得纸桃两枝。绿叶虫透背。二叶着桃上。二桃突兀,高出纸素。徐熙真笔也。[③]

米芾更多次推崇徐熙画风,而贬斥黄筌的花鸟画。他说:

> 滕昌佑、边鸾、徐熙、徐崇嗣、花皆如生。黄筌惟莲差胜徐。黄虽富艳,皆俗。[④]

又说:"黄筌画不足收,易摹。徐熙画不可摹。"[⑤]由以上所见,可知米芾对"江南画"的情有独钟。

这种现象,依作者的理解,与北宋中期以来士大夫新审美观的产生有极密切的关系。北宋自仁宗庆历(1041—1048)以后,来自长江以南、经由进士出身的士大夫人数日益增多,形成一股新兴的政治势力。他们偏好表现文人趣味的墨竹、写意花鸟、和山水画(那是南唐以来江南画家的特长),而不重视工笔花鸟、释道、鬼神和人物画(那是四川画家的特长)。这种士大夫审美观有其核心领导群:主要以欧阳修(1007—1072,江西人)、梅尧臣(1002—1060,安徽人)、文同(1018—1079,四川人)、沈括(1031—1095,浙江人)、苏轼(1036—1101)、苏辙(1039—1112)(兄弟皆为四川人)、黄庭坚(1045—1105,江西人)、李公麟(1049—1106,安徽人)和米芾(1051—1107,湖北人)以

---

① 米芾,《画史》,页197、202、205、210、215等共九处。
② 同上书,页192。
③ 同上书,页217。
④ 同上书,页192。
⑤ 同上书,页203。

及苏轼门人如晁补之(1053—1110,山东人)、董逌(活动于1150前)等人为代表。[①] 最有趣的是,这些人百分之九十以上都是南方人。他们对江南艺术家赞誉有加,比如欧阳修、梅尧臣、黄庭坚等人对南唐艺术成就的推崇[②]以及沈括和米芾对董源绘画的高度肯定[③]等等。他们之所以提倡江南画风,固然与他们多数出身江南因此对该地区产生浓厚的地方情感有关,但同时,他们大力推崇江南地区艺术传统的动作,应该也和当时政坛中,南人与北人的政治角力具有相当密切的关联性。如史实所见,北宋中、晚期先有庆历(1041—1048)、后有熙宁(1068—1077)党争,其中牵涉到南人与北人政治权力的角力。而这种出身江南的士大夫提升江南艺术地位的努力,也可看做是他们借此来强调本身的文化优越性,以文艺势力的优势来抗衡北方士大夫的一种政治竞赛。

总之,以作者管见,北宋末年江南画风的抬头,与庆历以来江南士大夫艺术家的提倡有密切的关系。这种趋势不但影响到皇室的品味及收藏方向,同时也影响到画院内部的动向。最明显的例子是在花鸟画方面,来自安徽的崔白、崔悫及承继者吴元瑜,以新的风貌取代了长久称霸的四川黄居寀传统。[④] 其次,在山水画方面,来自河南的郭熙(约1023—1085),在他的作品《早春图》(1072,台北故宫博物院藏)和画论《林泉高致》(约1122年)中,更强烈地表现出深具文学气质的美学特色[⑤],显见他受士大夫艺术家新审美观的影响。由此看来,江南画风的强势影响力,可见一斑。[⑥] 然而,江南画风在画院内仍无法全盘取代四川画风,而是与四川画风互相竞争,共同撑持着北宋末年的画院。而将这两股势力巧妙支配并保持平衡的是宋徽宗。他本人在花鸟画方面

---

① 关于此期的南方人才参政情形,参见刘子健,《欧阳修的治学与从政》;又,有关苏轼等文人的美学概念,参见 Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, pp. 1-86。

② 参见本书第三章文房四宝部分。

③ 董源地位在北宋末年经由米芾的推从而上升,详见 Richard Barnhart, *Marriage of The Lord of The River—A Lost Landscape by Tung Yuan*。

④ 见黄居寀小传,《宣和画谱》,卷17,页1960。

⑤ 郭熙另有《秋山平远》画流传于当时,苏轼、苏辙、黄庭坚、晁补之等人并曾作诗题咏。参见 Ping Foong, "Guo Xi's Intimate Landscapes and the Case of Old Trees, Level Distance"。关于郭熙的画论,参见铃木敬,《'林泉高致集'の"画記"と郭熙について》。

⑥ 有关江南风尚的兴起及其对书画的影响,参见 Marilyn Wong-Glysteen, "Calligraphy and Painting: Some Sung and Post-Sung Parallels in North and South-A Reassessment of the Chiangnan Tradition"。

坚持工笔写实作风;那是黄筌、黄居寀的传统。但是在墨竹和山水方面,却深受当时士大夫审美观所影响。在墨竹方面,《宣和画谱》特别推崇出身南唐的李颇(江西人)和北宋末年的文同(四川人)。[1] 在山水画方面,徽宗追求表现诗意的效果,又以诗句命题,考选画学生,因此画院内外流行着饶有情趣的小品山水画风。更有甚者,徽宗本人的审美观也深受李后主的影响。[2] 以上诸事已足够看出北宋中期以后江南画风在皇室和士大夫阶层中所发挥出来的威力和影响。

但是,从民间的普及性来看,四川画家的影响力仍是十分强劲的。它从北宋中期以降到南宋早期之间的发展势力,明显地超过了江南画家。根据川籍的邓椿所作的《画继》(1167)所录,从北宋神宗熙宁七年(1074)到南宋孝宗乾道三年(1167)的九十四年间,共有 219 位画家。[3] 根据笔者统计,其中四川知名画家大约有 37 人(见表十六),而江南知名画家则大约只有 22 人(见表十七)。

表十六　南北宋之间(1074—1167)四川画家简表

编号	姓名	籍贯	擅长	画继(1167)
JS1	苏轼	眉山	木石 墨竹 寒林	3:11—12;8:66。又,见《画史》,200。
JS2	刘泾	简州	林石槎竹	3:16。
JS3	苏过	眉山	怪石丛莜 山水	3:16。 东坡季子。
JS4	程堂	眉人	墨竹	3:170。学文同。
JS5	李石	资州人	小笔山水	3:20。

① 李颇(坡)及文同小传,参见《宣和画谱》,卷 20,页 622 及 627。

② 参见陈葆真,《宋徽宗绘画的美学特质—兼论其渊源和影响》。另外,有关宋徽宗的内府收藏对其宫廷绘画的影响,参见伊沛霞,《宫廷收藏对宫廷绘画的影响:宋徽宗的个案研究》。这项资料承蒙谢明良教授提供,特此致谢。

③ 见邓椿,《〈画继〉序》,《画继》,卷 1,页 3。

续　表

编号	姓名	籍贯	擅长	画继(1167)
JS6	周纯	成都	山水、佛像 花鸟松竹、牛马	3:21。
JS7	王利用	潼州	山水、人物、书法	4:26。
JS8	眉山老书生	不明	人物	4:27。
JS9	黄斌老	潼州安泰	画竹	4:28。 文同妻侄。
JS10	黄彝	潼州安泰	画竹	4:28。 黄斌老之弟。
JS11	王逸民	永康导江	诗书画	4:30。
JS12	冯久照	汾州入蜀	山水	4:30—31。
JS13	刘铨	成都	山水佛像	4:31。
JS14	李皓	不明	山水	4:31。 居成都。
JS15	张昌嗣	梓州?	画竹	4:31。 文同外孙。
JS16	王显道	汉州	画龙	5:34。
JS17	罗胜先	不明	山水	5:35。 道士,居眉山。
JS18	李时泽	遂宁	佛像	5:35。
JS19	道臻	嘉州	墨竹	5:36。
JS20	道宏	峨眉	山水、佛像、画猫	5:36—37。
JS21	智平	成都	观音佛像	5:37。
JS22	祖鉴	成都	观音佛像	5:37。
JS23	虚已	成都	山水	5:37—38。
JS24	觉心	嘉州	草虫	5:38。
JS25	智源	遂宁	人物、山水、杂画	5:38。
JS26	智永	成都	小景	5:38—39。

续 表

编号	姓名	籍贯	擅长	画继(1167)
JS27	真休	汉嘉	人物	5:39。
JS28	李蕃	成都	佛画、龙虎	5:40—41。
JS29	文氏	梓州	画竹	5:41。 文同三女。张昌嗣母。
JS30	刘国用	汉州	罗汉	6:44。
JS31	刘仲先	成都	山水	6:51。
JS32	张希颜	汉州	画花	6:51—52。
JS33	任源	汉州	画花	6:52。 从张希颜学。
JS34	费道宁	怀安	画花	6:52。
JS35	杨宠	成都	画花	6:52。
JS36	杨祈	彭州崇宁	花竹翎毛	6:52。
JS37	老侯	泸州合江	猿鹿花果	7:56。

表十七　南北宋之间(1074—1167)江南画家简表

编号	姓名	籍贯	擅长	画继(1167)
JJ1	李公麟	舒城	人物、佛像、画马	3:12—13。又,见《宣和画谱》7:74—79。
JJ2	米芾	太原徙吴	山水	3:13—14。

续　表

编号	姓名	籍贯	擅长	画继(1167)
JJ3	米友仁	吴	山水	3:19。 米芾之子。
JJ4	朱敦儒	江西	山水	3:19。 由江西入浙江。
JJ5	江参	江南	山水	3:22。 画学董源。
JJ6	陈直躬	高邮	画雁	4:27。
JJ7	朱泉先	松陵	不明	4:27。 驰名绍圣、元符间(1094—1099)
JJ8	杨吉老	楚州?	画竹	4:29。 张耒(文潜)甥。
JJ9	闾邱秀才	江南	画水	4:30。
JJ10	连鳌	吉州	画鱼	4:31。 绍兴间人。
JJ11	扬补之	洪州	水墨人物	4:31。
JJ12	雍巘	兴元	墨梅	4:32。
JJ13	三朵花	房州	写真	5:34。
JJ14	真宪	不明	山水佛像	5:35。 杭僧。翎毛林木,画有江南气象。 又,见《画史》,200。
JJ15	仲仁	会稽	画梅、山水	5:36。 住衡山。
JJ16	法能	吴	罗汉	5:37。
JJ17	李士云	金陵	人物山水	6:46。
JJ18	程怀立	南都	写真	6:46。
JJ19	蔡规	连昌军	山水	6:48。

续 表

编号	姓名	籍贯	擅长	画继(1167)
JJ20	刘常	江南	画花	6:51。 又,见《宣和画谱》19:235。
JJ21	陈常	江南	飞白 树石、折枝花	6:51。 又,见《画史》,209—210。
JJ22	李甲	不明	逸笔翎毛	3:20。 自号"华亭逸人"。又,见《画史》,209。

值得注意的是,邓椿本人是四川人,从他父亲开始,便已收藏书画作品。[①] 因此,他基于地方情感和收藏之便以及对当地资料的熟悉等三个因素,使他对四川画家记录较详,也有可能。特别是,在他的《铭心绝品》中所见当时的收藏家共有 37 人,而其中可以确知为四川人的便有 17 人,可知他来往的仍以同乡为多。[②] 相对的,他对江南画家情形可能较为陌生,也或许因而较少记述。纵然如此,这也无法抹灭两地知名画家人数相差悬殊的现象。

总之,笔者经由以上对各种资料的分析和不同角度的观察,得知五代到北宋时期,江南和四川地区绘画的发展各有所长且势均力敌;而两者势力的分布,虽有地区性之分,但也有阶层性之别。大抵言之,四川长于释道、人物、花鸟画和屋木画,它的影响多普及于民间;而江南则较擅于山水、人物、花鸟和龙水等,它的影响力多盛行于皇室和士大夫阶层。简言之,就江南地区的绘画活动而言,南唐时期已有知名画家 36 人(表一),北宋时期有 37 人(表八),两个时期人数共 73 人,作品入藏宣和内府约计 1507 件,约占当时内府收藏总数 23.56%(表十)。而在四川地区的绘画活动方面,除晚唐时期知名画家约 30 人(表三),不论之外,前、后蜀时期已有知名画家 33 人(表四),北宋时期 33 人(表十二),二期人数约计 66 人,他们的作品入藏宣和内府约计 1180 件,

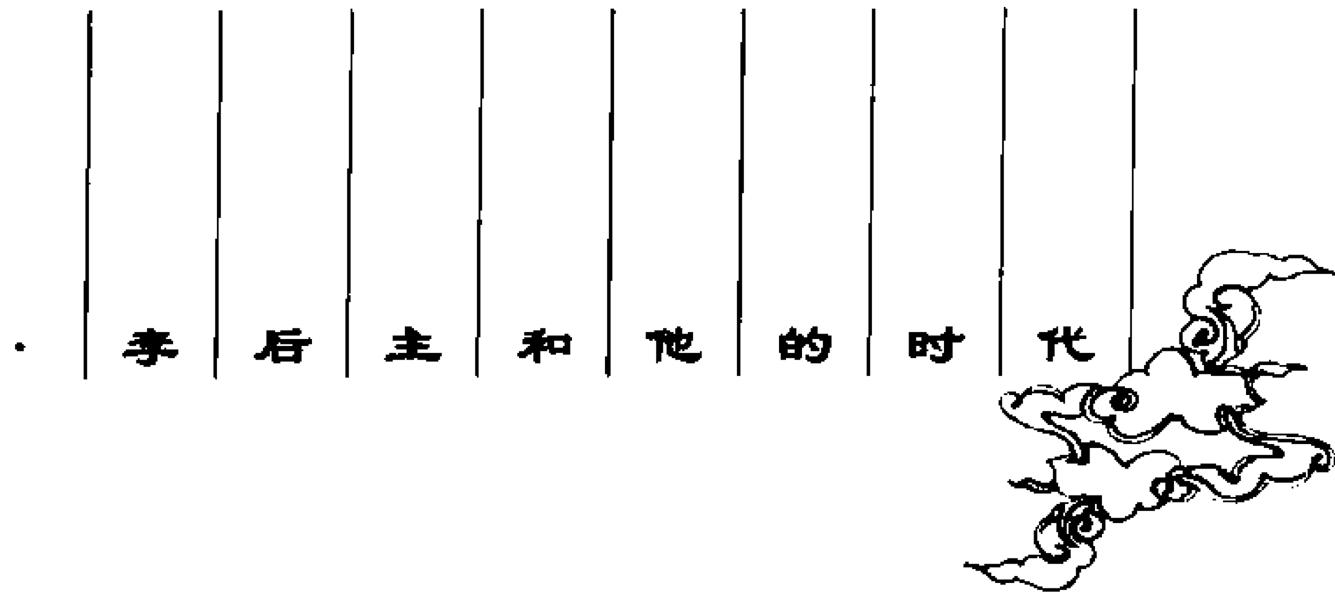
① 见邓椿,《画继》,卷 8,页 59—68。
② 同上。

约占当时内府收藏总数 18.44%（表十四）。这反映了这段期间江南绘画势力比四川绘画势力较胜一筹的事实。两地画家势力在北宋时期呈现了激烈竞争的情况。约略言之，北宋早期（以《圣朝名画评》，1059 为界）四川知名画家人数 17 人，作品入藏宣和内府 524 件，其势力凌驾于江南画家之上（知名画家 14 人，入藏作品 24 件），二者可说势力悬殊。但到北宋中期（以《图画见闻志》，1074 为界），则情况急转直下：四川知名画家人数 5 人，入藏作品为 0；但江南知名画家则有 9 人，而入藏作品却有 59 件之多。到了北宋末期，情形更明显逆转：四川知名画家 11 人，入藏作品 19 件；而江南知名画家 14 人，入藏作品却多达 201 件（表十五）。当然，在宣和内府所收藏的作品中可能也会有断代和作者归属等真伪方面的问题，但因原迹不存，难以验证。纵然如此，以上所指出的这些事实还是清楚地反映了北宋皇室的品味与转变：它的兴趣明显地由四川偏转向江南。由此也反映了江南地区绘画势力的崛起以及它对统治阶级所产生的强劲影响力。但是四川势力并未消灭，这种情形到了南北宋之间，特别是南宋初期（以《画继》，1167 为界）更为明显。此期四川知名画家人数 37 人（表十六），而江南知名画家人数则有 22 人（表十七）。虽然他们的作品件数不详，但从人数上来看，四川却又稍为领先。由此看来，两地绘画势力虽彼此竞争、互有消长，但不论如何，终北宋之世，明显可见的是江南绘画势力的崛起。这是不争的事实。

然而，最值得注意的是，影响后世最大的一股力量却既非四川，也非江南等地区性的画风，而是在北宋末年，以苏轼为主所倡导的、凌驾在这两者之上的一种新的美学观。苏轼本人为四川人，他早期十分崇拜吴道子（685—758）的人物画，他曾在《书吴道子画后》说：

> 诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。[①]

① 苏轼，《东坡全集》，卷 93，页 503—504。



但他后来又转而推崇王维(701—761),并认为王维的成就超过了吴道子。他在《王维吴道子画》一则中说:

何处访吴画?普门与开元。开元有东塔,摩诘留手痕。吾观画品中,莫如二子尊……吴生虽妙绝,犹以画工论。摩诘得之于象外,有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊,又于维也敛衽无间言。[①]

他欣赏的是王维那种"诗中有画,画中有诗"[②]——结合文学意境与绘画表现的文人画风。[③] 苏轼所推崇的上述艺术家都是北方人。他对江南艺术家不但未曾特别钟情,有时反而大加诋毁。比如,当他的朋友和门人如梅尧臣、黄庭坚、米芾等人极端风靡南唐文物之时,他却常常毫不容情地贬斥李后主的诗词和书法。[④] 简言之,苏轼并非以地域之别来褒贬艺术家。他的美学观是建立在艺术家的人品、学识、修养和艺术技法的整体表现上。他在《文与可画竹屏风赞》中又说:

与可之文,其德之糟粕。与可之诗,其文之毫末。诗不能尽,溢而为书,变而为画,皆诗之余。其诗与文好者亦寡。有好其德如好其画者乎?悲夫![⑤]

这则题记反映了苏轼将书法和绘画的地位提升到和诗与文等高的地位,并且他认为不论诗、文、书法、和绘画都应奠基于个人的道德修养之上。换言之,艺术创作是一件严肃的工作,它反映了艺术家的人品、学识和道德修养;也因此,艺术家必得以学养兼备为要务,作品才能动人。苏轼这种人文艺术观的特色是将书、画提升到与诗、文等高的地位,而且肯定书、画、诗、文的精华核心是道德修养。这样的观念也反映在与他同时

---

① 苏轼,《东坡全集》,卷1,页60。
② 苏轼,《东坡题跋》,百部丛书集成本,卷5,页1a,《书摩诘蓝田烟雨图》。
③ 关于苏轼对于吴道子和王维的看法,参见衣若芬,《苏轼题画文学研究》,页70—105。
④ 参见本书第三章相关部分。
⑤ 苏轼,《东坡全集》,卷94,页515。

的艺术史学者郭若虚的看法中。据郭若虚在《论气韵非师》中认为一个画家其作品能否气韵生动，并无法从师学中得到，而是和他个人的内在修养有关：

> 谢赫云："一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传摹移写。六法精论，万古不移。然而骨法用笔以下五者可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到。默契神会，不知然而然也。"尝试论之。窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺；探迹钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高。气韵既已高矣，生动不得不至。所谓神之又神，而能精焉。凡画必周气韵，方号世珍。不尔，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。故杨氏不能授其师，轮扁不能传其子。系乎得自天机，出于灵府也……①

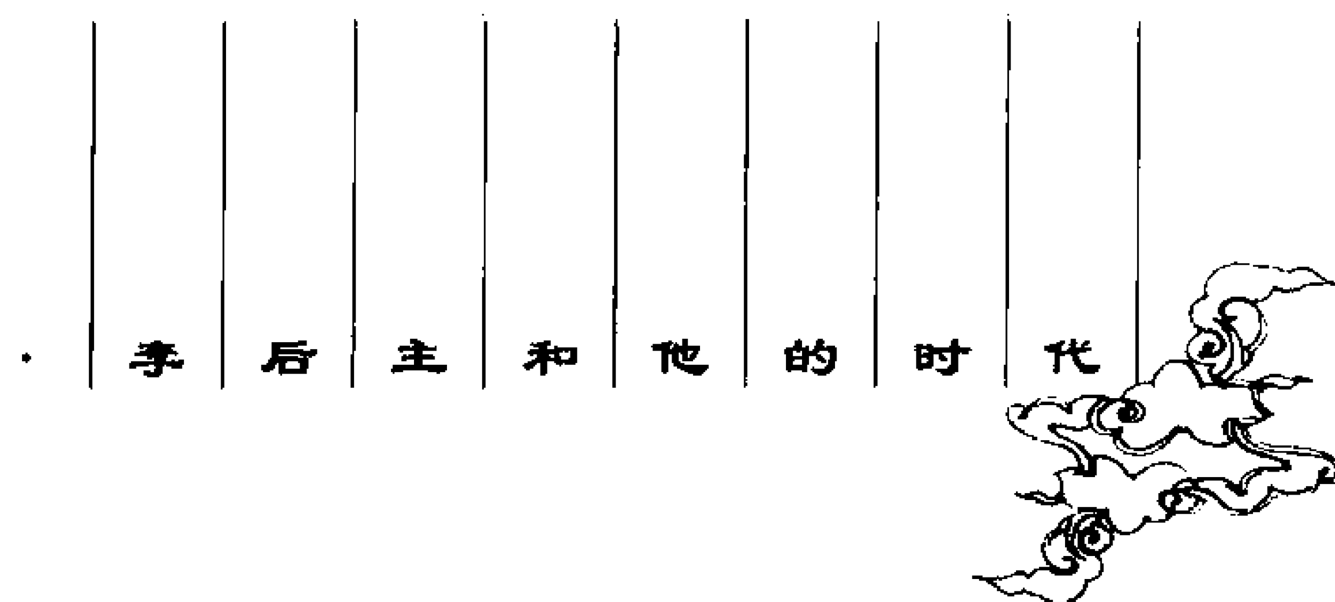
在此，郭若虚主张：绘画反映人品，高品质的绘画必出于具有高度内在修养的人，因此士大夫之作有别于画工之作。苏轼的审美观也反映这种精神。姑不论其中含有多少以士大夫为中心的偏见在内，这正反映了北宋中期以来士大夫文艺美学观的影响力。而苏轼的审美观之所以能吸引当时的文人、士大夫和画家，后来成为文人画的主导精神，主要是他具体地界定了艺术的人文性格，并提升了它的文化地位，消弥了地域性的藩离，标举了一个大格局的目标与理想。那便是：强调艺术与学养的关系，提倡诗、书、画的结合，论画不仅以形似，而且追求平淡与天真的画风。简言之，北宋末年士大夫的新美学观是道德、学识和艺术三者的结合。它跨越了地区性的艺术竞争，转而共同追求一个更高远、更宽广的境界。这便是文人画的精神。②

——本文曾获"行政院"国科会补助（研究计划：92—2411—H—002—068）；

---

① 郭若虚，《图画见闻志》，卷1，页8—9。

② 关于宋代以来文人画的理论研究，参见 Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*。



并得李如珊同学帮忙制成电子档，在此一并致谢。

——此稿原刊载于《“国立”台湾大学美术史研究集刊》，18 期（2005 年 3 月），页 155—208、234。

征引书目

古 籍

《大正新修大藏经》,台北:新文丰,1983。

《五国故事》,收于《文渊阁四库全书》,册 464。

《文渊阁四库全书》,台北:台湾商务印书馆影印台北故宫博物院藏本,1983—1986。

《四部丛刊广编》,台北:台湾商务印书馆,1981。

《百部丛书集成》,台北:艺文印书馆,1966。

《南唐澄心堂拓右军父子四人法帖》,台北:台湾商务印书馆,1973—1974。

《宣和书谱》,收于《文渊阁四库全书》,册 813。

《宣和书谱》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 2。

《宣和画谱》(约 1120),收于于安澜编,《画史丛书》,册 1。

《丛书集成初编》,上海:商务印书馆,1937。

《丛书集成简编》,台北:台湾商务印书馆,1965。

丁传靖辑,《宋人轶事汇编》,台北:源流出版社,1982。

于安澜编,《画史丛书》,台北:文史哲出版社,1974。

于安澜编,《画品丛书》,上海:上海人民美术出版社,1982。

于敏中、梁国治等奉敕编,《钦定西清砚谱》,收于《文渊阁四库全书》,册 843。

卞永誉,《式古堂书画汇考》,1682 年成书,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 6—7。

尤袤,《全唐诗话》,1271 年,收于《百部丛书集成》,册 161—162。

毛先舒,《南唐拾遗记》,收于《丛书集成初编》,册 553。

王世贞,《古今法书苑》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 5。



王次聪,《南唐二主词校注》,台北:世界书局,1965。

王明清,《挥尘三录》,收于《文渊阁四库全书》,册 1038。

王明清,《挥尘后录》,收于《文渊阁四库全书》,册 1038。

王昶,《金石萃编》,1805 年,据 1921 年扫叶山房本影印,北京:中国书店,1985。

王国维,《人间词话》,收于《王观堂先生全集》,册 13。

王国维,《王观堂先生全集》,台北:文华,1968。

王国维著,徐调孚校注,《人间词话》,台北:汉京文化,1980。

王尧臣等编次,钱东垣等辑释,《崇文总目》,收于《丛书集成简编》,册 12—15。

王称,《东都事略》,台北:"中央"图书馆,1991。

王铚,《四六话》,收于《文渊阁四库全书》,册 1478。

王铚,《默记》,收于《文渊阁四库全书》,册 1038。

司马光,《新校资治通鉴注》,台北:世界书局,1969。

田况,《儒林公议》,收于《文渊阁四库全书》,册 1036。

米芾,《画史》,津逮秘书本,收于于安澜编,《画品丛书》。

米芾,《砚史》,收于《文渊阁四库全书》,册 843。

吴升,《大观录》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 8。

吴任臣,《十国春秋》,1670 年序,台北:国光书局,1962。

吴处厚,《青箱杂记》,北京:中华书局,1985。

李孝美,《墨谱法式》,收于《文渊阁四库全书》,册 843。

李延寿,《南史》,收于《文渊阁四库全书》,册 265。

李调元,《全五代诗》,1780 年序,台北:新文丰出版社,1984。

李焘,《续资治通鉴长编》,收于《文渊阁四库全书》,册 314—322。

李荐,《德隅斋画品》,收于《文渊阁四库全书》,册 812。

沈括撰,胡道静校注,《梦溪笔谈》,北京:中华书局,1957。

周在浚,《南唐书注》,18 世纪初期嘉业堂刻本。

周城撰、单远慕点校,《宋东京考》,北京:中华书局,1988。

周密,《志雅堂杂钞》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 2。

周密,《浩然斋雅谈》,收于《文渊阁四库全书》,册 1481。

周密,《云烟过眼录》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 2。

宗炳,《画山水序》,收于于朴(俞剑华)编,《中国画论汇编》,台北:京华,1972。

邵博,《闻见后录》,收于《文渊阁四库全书》,册 1039。

姜绍书,《韵石斋笔谈》,收于《文渊阁四库全书》,册 872。

姚思廉,《梁书》,收于《文渊阁四库全书》,册 260。

洪刍,《香谱》,收于《文渊阁四库全书》,册 844。

郁逢庆,《书画题跋记》,约 1634 年,收于《文渊阁四库全书》,册 816。

唐圭璋编注,《南唐二主词汇笺》,台北:正中书局,1937 初版,1966 三版。

唐积,《歙州砚谱》,1066 年成书,收于《文渊阁四库全书》,册 843。

夏文彦,《图绘宝鉴》,收于于安澜编,《画史丛书》,册 2。

孙岳颁,《御定佩文斋书画谱》,1708 年,收于《文渊阁四库全书》,册 819—823。

徐铉,《大宋左千牛卫上将军追封吴王陇西公墓志铭并序》,《骑省集》,卷 29,页 221—222。

徐铉,《唐故中书侍郎光正殿学士承旨昌黎韩公墓志铭》,《骑省集》,卷 16,页 122—124。

徐铉,《御制〈杂说〉序》,《骑省集》,卷 18,页 141—143。

徐铉,《骑省集》,收于《文渊阁四库全书》,册 1085。

徐应秋,《玉芝堂谈荟》,收于《文渊阁四库全书》,册 883。

晁公溯,《嵩山集》,收于《文渊阁四库全书》,册 1139。

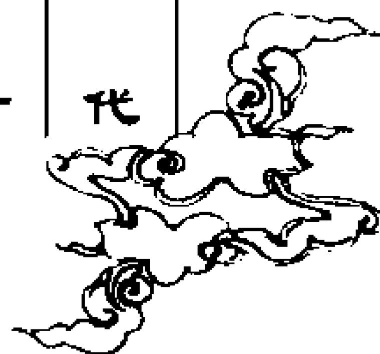
晁贯之,《墨经》,收于《文渊阁四库全书》,册 843。

祝穆,《方舆胜览》,收于《文渊阁四库全书》,册 471。

袁褧,《枫窗小牍》,收于《文渊阁四库全书》,册 1038。

马令,《南唐书》,收于《四部丛刊广编》,册 12。

高士奇,《天禄识余》,1690 年,台北:广文书局,1968。



高似孙,《砚笺》,收于《文渊阁四库全书》,册 843。

高晦叟,《珍席放谈》,收于《文渊阁四库全书》,册 1037。

英和等编,《秘殿珠林·石渠宝笈三编》,1815—1816 年,台北故宫博物院,1969。

王杰等编,《秘殿珠林·石渠宝笈续编》,1791—1793 年,台北故宫博物院,1971。

张丑,《真迹日录》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 4。

张丑,《清河书画舫》,台北:学海出版社,1975。

张丑,《清河书画舫》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 4。

张仲炘、杨承禧,《湖北通志》,1921 年重刊本,台北:华文书局,1967。

张邦基,《墨庄漫录》,收于《文渊阁四库全书》,册 864。

张彦远,《历代名画记》,收于于安澜编,《画史丛书》,册 1。

张绅,《法书通释》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 3。

张澄,《画录广遗》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 2。

梁章巨,《浪迹丛谈》,台北:广文书局,1969。

梅尧臣,《宛陵集》,收于《文渊阁四库全书》,册 1099。

清圣祖御定,《御定全唐诗》,收于《文渊阁四库全书》,册 1423—1431。

毕沅,《新校续资治通鉴》,台北:世界书局,1962。

脱脱,《宋史》,收于《文渊阁四库全书》,册 280—288。

郭若虚,《图画见闻志》,1074 年,收于于安澜编,《画史丛书》,册 1。

陈尚君辑校,《全唐诗补编》,北京:中华书局,1992。

陈思,《书小史》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 2。

陈思,《书苑精华》,收于《文渊阁四库全书》,册 814。

陈思,《书苑精华》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 2。

陈思,《宝刻丛编》,收于《文渊阁四库全书》,册 682。

陈师道,《后山集》,收于《文渊阁四库全书》,册 1114。

陈师道,《后山谈丛》,收于《文渊阁四库全书》,册 1037。

陈彭年,《江南别录》,收于《文渊阁四库全书》,册 464。

陈舜俞,《庐山记》,收于《大正新修大藏经》,册51。

陈霆,《唐余纪传》,1544年,台北:学生书局,1969。

陈鸿墀,《全唐文纪事》,收于续修四库全书编纂委员会编,《续修四库全书》,册1717。

陆友,《研北杂志》,收于《文渊阁四库全书》,册866。

陆友,《墨史》,收于《文渊阁四库全书》,册843。

陆心源,《宋诗纪事补遗》,收于续修四库全书编纂委员会编,《续修四库全书》,册1708。

陆深,《书辑》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册3。

陆游,《入蜀记》,收于《文渊阁四库全书》,册460。

陆游,《南唐书》,收于《四部丛刊广编》,册12。

陶宗仪,《书史会要》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册3。

陶宗仪,《说郛》,收于《文渊阁四库全书》,册876—882。

陶岳,《五代史补》,1012年,收于《文渊阁四库全书》,册407。

陶谷,《清异录》,收于《文渊阁四库全书》,册1047。

曾敏行,《独醒杂志》,杨万里淳熙乙巳1185年序,收于《文渊阁四库全书》,册1039。

汤垕,《古今画鉴》,1328年,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册2。

无名氏,《江南余载》,收于《文渊阁四库全书》,册464。

无名氏,《南唐史》,收于《清代稿本百种汇刊》,台北:文海书局,1974。

无名氏,《钓矶立谈》,收于《文渊阁四库全书》,册464。

无名氏,《砚谱》,收于《文渊阁四库全书》,册843。

无名氏,《歙砚说》,收于《文渊阁四库全书》,册843。

程大昌,《演繁露》,收于《文渊阁四库全书》,册852。

童养年,《全唐诗续补遗》,收于陈尚君辑校,《全唐诗补编》,册上。

冯延巳撰,王次聪重校,《重校阳春集》,附于王次聪,《南唐二主词校注》之后。

黄休复,《益州名画录》,收于于安澜编,《画史丛书》,册3。

黄伯思,《东观余论》,收于《文渊阁四库全书》,册850。



黄庭坚,《山谷集》,收于《文渊阁四库全书》,册 1113。

杨慎,《画品》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 3。

杨慎,《墨池琐录》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 3。

叶梦得,《石林燕语》,绍兴(1131—1161)初年刊,收于《文渊阁四库全书》,册 863。

葛寅亮,《金陵梵刹志》,1627 年,收于杜洁祥主编,《中国佛寺史志汇刊》,台北:明文书局,1980,第 1 辑,册 3—6。

董史,《皇宋书录》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 2。

董诰等奉敕编,《钦定全唐文》,1814 年,台北:汇文书局,1961。

董诰等奉敕编、陆心源辑补拾遗,《全唐文及拾遗》,台北:大化书局,1987。

詹安泰编注,《李璟·李煜词》,北京:人民文学出版社,1958。

语风圆信、郭凝之编,《金陵清凉院文益禅师语录》,收于《大正新修大藏经》,册 47。

赵希鹄,《洞天清录》,收于《文渊阁四库全书》,册 871。

赵崇祚、欧阳炯编,李一氓校,李若冰注,《花间集评注》,宋绍兴本,台北:鼎文书局,1974。

刘承幹,《南唐书补注》,1915 年序,吴兴刘氏嘉业堂刊本,1918;上海:古籍出版社,1964 重印。

刘崇远,《金华子杂编》,收入《百部丛书集成》,册 39,台北:艺文印书馆,1971 重印。

刘敞,《公是集》,收于《文渊阁四库全书》,册 1095。

刘道醇,《五代名画补遗》,1059 年序,台北:"中央"图书馆,1974。

刘道醇,《圣朝名画评》,据明鄖阳原刊画苑本影印,台北:"中央"图书馆,1974。

厉鹗,《宋诗纪事》,收于《文渊阁四库全书》,册 1484—1485。

欧阳修,《新五代史》,收于《文渊阁四库全书》,册 279。

蔡絛,《铁围山丛谈》,收于《文渊阁四库全书》,册 1037。

郑文宝,《江表志》,收于《文渊阁四库全书》,册 464。

邓椿,《画继》,收于于安澜编,《画史丛书》,册 1。

卢辅圣主编,《中国书画全书》,上海:上海书画出版社,1992。

龙衮,《江南野史》,收于《文渊阁四库全书》,册 464。

薛居正,《新校本旧五代史并附编三种》,台北:鼎文书局,1985。

丰坊,《书诀》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 3。

阙名,《宝刻类编》,收于《文渊阁四库全书》,册 682。

苏易简,《文房四谱》,收于《文渊阁四库全书》,册 843。

苏轼,《东坡全集》,收于《文渊阁四库全书》,册 1107—1108。

苏轼,《东坡志林》,收于《文渊阁四库全书》,册 863。

苏轼,《东坡题跋》,收于《百部丛书集成》,22,津逮秘书,第 5 函。

苏轼,《东坡题跋》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 1。

苏霖,《书法钩玄》,收于卢辅圣主编,《中国书画全书》,册 2。

释文莹,《玉壶清话》,1078 年序,收于《百部丛书集成》,册 461。

释志磐,《佛祖统纪》,收于《大正新修大藏经》,册 49,史传部。

释惠洪,《冷斋夜话》,收于《文渊阁四库全书》,册 863。

释普济,《五灯会元》,收于《明版嘉兴大藏经》,册 24,台北:新文丰出版社,1988 重印。

释道原,《景德传灯录》,1004 年序,收于《四部丛刊广编》,册 32。

释静、释筠编,《祖堂集》,台北:广文书局,1979。

释赞宁,《宋高僧传》,台北:文津出版社,1991。

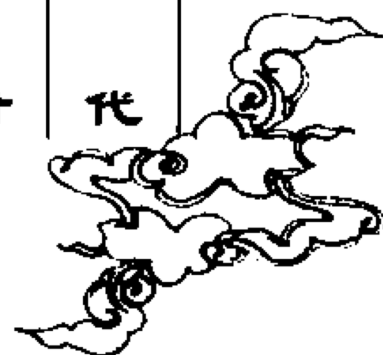
释觉岸,《释氏稽古略》,收于《文渊阁四库全书》,册 1054。

续修四库全书编纂委员会编,《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社,1995—2002。

今人编著

中日文

《中国书院史话》,台北:学海出版社,1985。



下中弥三郎等,《书道全集》,东京:平凡社,1954—1961。

小川貫一,《錢氏吳越國の佛教に就て》,《龍谷史壇》,18 號(1936 年 7 月)。

小野玄妙编,《佛教经典总论》,收于丸山孝雄编,《佛书解说大辞典》,1936,东京:大东出版社,1975,别卷。

中田勇次郎,《唐代の用筆法》,收於下中彌三郎等,《書道全集》,第 10 卷,頁 27—30。

中国古代书画鉴定组编,《中国古代书画图目》,北京:文物出版社,1986。

中国法帖全集编辑委员会编,《中国法帖全集》,武汉:湖北美术出版社,2002。

中国美术全集编辑委员会编,《中国美术全集》,北京:人民美术出版社,1984—1989。

井增利、王小蒙,《富平县新发现的唐墓壁画》,《考古与文物》,1997 年,4 期,页 8—10。

文学遗产编辑部编,《李煜词讨论集》,北京:作家出版社,1957。

王力坚,《李煜思妇词探讨:兼论李煜的中期创作》,《学习与探索》,1999 年,4 期,页 110—116。

王以坤,《董源〈潇湘图〉》,《文物》,1960 年,1 期,页 44—45。

王兆鹏、刘尊明,《本世纪唐五代词的文献整理与研究概观》,《文献》,1999 年,3 期,页 174—183。

王秀林,《试论李煜诗词中的佛教文化意涵》,《湖北大学学报》(哲学社会科学版),27 卷,3 期(2000)。

王裕民,《假国宝——怀素自叙帖研究》,台北:桂冠图书,2003。

王靖宪,《记宋〈群玉堂帖〉》,收于中国法帖全集编辑委员会编,《中国法帖全集》,第七册,《宋群玉堂帖 · 宋郁孤台法帖》,页 1—11。

古原宏伸,《韩熙载夜宴图考(一)》,《国华》,1965 年,11 期(总 884 期),页 5—10。

古原宏伸,《韩熙载夜宴图考(二)》,《国华》,1966 年,3 期(总 888 期),页 5—12。

史岩,《五代两宋雕塑概说》,收于中国美术全集编辑委员会编,《中国美术全集》,雕塑编,册 5。

史树青编,《中国历史博物馆藏法书大观》,上海:上海教育出版社,2000。

四川省社会科学院编,《大足石刻内容总录》,成都:四川省社会科学院出版社,1985。

正倉院事務所編,《正倉院の繪畫》,東京:日本經濟新聞社,1968。

石谷风,《谈宋代以前的造纸术》,《文物》,1959 年,1 期。

伊沛霞,《宫廷收藏对宫廷绘画的影响:宋徽宗的个案研究》,《故宫博物院院刊》,2004 年,3 期,页 105—119。

伍伯常,《南唐进士科考述》,《汉学研究》,15 卷,1 期(1997),页 133—149。

任爽,《南唐史》,长春:东北师范大学出版社,1995。

成都王建墓博物馆编,《前后蜀的历史与文化》,成都:巴蜀书社,1993。

朱庆之,《"金莲"语事考源》,《文史》,35 辑(1992)。

朱龙兴,《论唐寅〈陶谷赠词图〉中的情色意涵》,台湾交通大学应用艺术研究所硕士论文,1998。

江兆申,《山鹧棘雀、早春、与文会图——谈故宫所藏三张宋画》,《故宫季刊》,11 卷,4 期(1977)。

江兆申,《从画家构图意念来看中国山水画的旧有进展》,《故宫季刊》,4 卷,4 期(1970),页 1—12,后收入《双溪读画随笔》,台北故宫博物院,1977,页 102—122。

竹浪遠,《傳董源筆〈寒林重汀圖〉》,《國華》,2006 年,1329 號(特輯:五代・北宋の絵画),頁 40—41。

艾治平,《花间词艺术》,上海:学林出版社,2001。

衣若芬,《苏轼题画文学研究》,台北:文津出版社,1999。

何传馨,《怀素〈自叙帖〉在明代之流传及影响》,《中华民国建国八十年中国艺术文物讨论会论文集》,台北故宫博物院,1992,页 661—684。

何碧琪编,《秘阁皇风——〈淳化阁帖〉刊刻 1010 年纪念论文集》,香港:香港中文大学中国文化研究所文物馆,2003。

余恕城,《南唐词人的创作及其在词史中演进的地位》,《安徽师范大学学报》(人文社会科学),28 卷,3 期(2000),页 324—329。

余辉,《〈韩熙载夜宴图〉卷年代考——兼探早期人物画的鉴定方法》,《故宫博物院院刊》,1993 年,4 期,页 37—56。

吴宗慈,《庐山志》,1936 年编,收于杜洁祥主编,《中国佛寺史志汇刊》,台北:明文书局,1980,第 2 辑,册 16—20。

吴炜,《对李之龙先生〈南唐姚嗣骈墓志初考〉一文的几点补充》,《东南文化》,1996 年,3 期,页 110—111。

李之龙,《南唐姚嗣骈墓志初考》,《东南文化》,1995 年,1 期,页 69—75。

李郁周,《怀素自叙帖鉴识论集》,台北:蕙风堂,2004。

李家欣,《李煜研究的历史回顾与思考》,《江汉论坛》,1997 年,12 期,页 44—48。

李婉甄,《〈韩熙载夜宴图〉不同版本间的关系》,未刊稿(台湾大学艺术史研究所硕士班学期报告,2006/07/03)。

李裕民,《郭若虚的家世与生平》,《美术史论》,1994 年,1 期,页 63—68。

李泽厚,《美学论集》,板桥:骆驼出版社,1987。

杜松柏,《禅学与唐宋诗学》,台北:黎明文化,1976。

杜继文、魏道儒,《中国禅宗通史》,南京:江苏古籍出版社,1993。

沈柔坚等,《中国美术辞典》,台北:雄狮图书股份有限公司,1989 翻印。

那波利貞,《五代の文化と書》,收於下中彌三郎等編,《書道全集》,第 10 卷,頁 30—36。

周蓉,《漫谈澄心堂纸》,《东南文化》,1998 年,4 期,页 124。

季灏,《李后主著作考》,三重:中央印制厂,1947,1961 再版。

忽滑谷快天,《永明延寿的宗风与其细行》,收于张曼涛主编,《佛教人物史话》,页 339—350。

昌彼得,《跋元大德本〈宣和画谱〉》,《故宫图书季刊》,2 卷,2 期(1971),页 73—76。

林志钧,《帖考》,台北:华正书局,1962。

河北省文物研究所、保定市文物管理处,《五代王处直墓》,北京:文物出版社,1998。

牧田谛亮,《赞宁与其时代》,收于张曼涛主编,《佛教人物史话》,页 351—381。

牧田谛亮,《五代宗教史研究》,京都:平乐寺书店,1971。

竺沙雅章,《獨裁君主の登場—宋の太祖と太宗》,東京:清水書院,1984。

金维诺,《〈步辇图〉与〈凌烟阁功臣图〉》,《文物》,1962 年,10 期,页 13—16。

金维诺,《周昉》,《文物》,1957 年,1 期,页 34—38。
青山杉雨等编,《古名砚》,东京:二玄社,1974。
姜尚贤,《温韦词研究》,台南:撰者,1971。
施安昌,《故宫博物院藏〈群玉堂帖〉残本》,收于中国法帖全集编辑委员会编,《中国法帖全集》,册 7,《宋群玉堂帖 · 宋郁孤台法帖》,页 443—450。
秋山光和,《唐代敦煌壁画中的山水表现》,敦煌文物研究所编,《中国石窟—敦煌莫高窟》,北京:文物出版社,1987,册 5,页 195—209。
原田谨次郎编,《支那名画宝鉴》,东京:大冢巧艺社,1936。
夏承焘,《南唐二主年谱》,1935,1955,台北:文海出版社,1974 影印。
孙大章、喻维国,《宗教建筑艺术》,收于中国美术全集编辑委员会编,《中国美术全集》,建筑艺术编,册 4。
孙望,《全唐诗补逸》,收于陈尚君辑校,《全唐诗补编》,北京:中华书局,1992,册上。
容庚,《〈澄清堂帖〉考》,《文物》,1961 年,8 期,页 11—16。
容庚,《丛帖目》,台北:华正书局,1984。
徐邦达,《周昉》,《古书画伪讹考辨》,卷上,页 119—122。
徐邦达,《周昉〈仕女图〉卷》,《古书画伪讹考辨》,卷上,页 119—121。
徐邦达,《徐熙"落墨花"画法试探》,收于朵云编辑部选编,《中国绘画研究论文集》,上海:上海书画出版社,1992,页 300—306。
徐邦达,《古书画伪讹考辨》,南京:江苏古籍出版社,1984。
秦方瑜,《五代南方艺苑的奇葩》,《成都大学学报》(社会科学版),1988 年,1 期,页 42—45。
秦方瑜,《王建墓后室像主质疑》,《成都大学学报》(社会科学版),1989 年,4 期,页 53—60,71。
高木森,《中国绘画思想史》,台北:东大图书股份有限公司,1992。
高明士,《五代的教育》,《大陆杂志》,43 卷,6 期(1971),页 22—43。
台北故宫博物院编辑委员会编,《故宫书画图录》,台北故宫博物院,1989。



台北故宫博物院编辑委员会编,《故宫书画录》,台北故宫博物院,1965。

国书刊行会编,《中国历代皇帝文献目录》,东京:国书刊行会,1979。

宿白等编,《中国美术全集》,北京:文物出版社,1989,绘画编,册12,墓室壁画。

张以仁,《"花间"词旧说商榷》,《汉学研究》,13卷,1期(1995),页207—221。

张光宾,《中华书法史》,台北:台湾商务印书馆,1989。

张曼涛主编,《佛教人物史话》,台北:大乘文化出版社,1978。

张雪青,《〈簪花仕女图〉的形式美研究》,《上海师范大学学报》(哲学社会科学),28卷,1期(1999),页109—113。

张跃进,《刍言徐熙与南唐二陵建筑装饰彩画之关系》,《东南文化》,1998年,2期,页66—67、70。

启功,《论怀素〈自叙帖〉墨迹本》,《文物》,1983年,12期,页76—83。

梁济海,《韩熙载夜宴图的现实意义》,《文物》,1958年,6期,页28—31。

涵阁,《五代王齐翰〈勘书图〉》,《文物》,1962年,10期,页13—16。

庄申,《五代十国的绘画》,《东吴大学中国艺术史集刊》,3期(1975),页51—61。

郭德浩,《李后主评传》,收于龙沐勋等,《李后主和他的词》,册上,页63—163。

陈东原,《中国妇女生活史》,台北:台湾商务印书馆,1965。

陈垣,《释氏疑年录》,北京:中华书局,1964初版,1988三版。

陈传席,《六朝画论研究》,台北:台湾学生书局,1991。

陈葆真,《宋徽宗绘画的美学特质——兼论其渊源和影响》,《台湾大学文史哲学报》,40期(1993),页295—344。

陈葆真,《图画如历史:传阎立本〈十三帝王图〉研究》,《台湾大学美术史研究集刊》,16期(2004),页1—48,340。

陆衎庐(侃如),《词人李后主》,收于龙沐勋等,《李后主和他的词》,册下,页1—20。

陆岭生,《李后主和他的词》,收于龙沐勋等,《李后主和他的词》,册上,页13—62。

傅申,《巨然存世画迹之比较研究》,《故宫季刊》,2卷,2期(1967),页51—79。

傅申,《对日本所藏数点五代及宋人书画之私见——〈寒林重汀〉、〈乔松平远〉、〈高桐

院山水〉对幅、蔡京题胡舜臣画》,“大观”—北宋的艺术与文化研讨会,台北故宫博物院,2007,页42—43。

傅申,《辨董源〈溪岸图〉绝非张大千伪作》,《艺术家》,45卷,2期(1997),页256—258。

傅申,《书法鉴定兼怀素〈自叙帖〉临床诊断》,台北:典藏艺术家庭,2004。

单国强,《周文矩〈重屏会棋图〉卷》,《文物》,1980,1期,页88—89。

曾昭燏等编,《南唐二陵发掘报告》,北京:文物出版社,1957。

冯幼衡,《〈溪岸图〉的再思考》,《国立历史博物馆馆刊》,7卷,8期(1997),页58—62。

冯景昶,《韩滉的〈文苑图〉》,《文物》,1960,7期。

冯汉骥,《前蜀王建墓发掘报告》,北京:文物出版社,1964。

黄忠学,《安徽青阳发现一座南唐砖室墓》,《考古》,1999,6期,页92—93。

塚本俊孝,《五代南唐の王室と佛教》,《佛教文化研究》,3號(1953)。

杨仁恺,《周昉〈簪花仕女图〉真迹研究》,《沐雨楼书画论稿》,页104—140。

杨仁恺,《关于〈簪花仕女图〉的再认识》,《沐雨楼书画论稿》,页141—151。

杨仁恺,《沐雨楼书画论稿》,上海:上海人民美术社出版社,1988。

杨果,《翰林学士与宋代政治初探》,收于邓广铭、漆侠等编,《宋史研究论文集:一九八七年年会编刊》,河北石家庄:河北教育出版社,1989,页49—76。

杨新,《五代绘画概述》,《故宫博物院院刊》,1999,1期,页6—13。

温廷宽,《王建墓石刻艺术》,成都:四川人民出版社,1985。

叶嘉莹,《迦陵论词丛稿》,台北:明文书局,1982。

叶嘉莹,《从人间词话看温韦冯李四家词的风格》,台北:大安出版社,1988。

叶嘉莹,《温庭筠·韦庄·冯延巳·李煜》,台北:大安出版社,1988。

邹劲风,《南唐国都金陵》,《南唐历史与文化》,页83—97。

邹劲风,《南唐国史》,南京:南京大学出版社,2000。

邹劲风,《南唐历史与文化》,成都:四川大学出版社,2000。

鈴木哲雄,《唐五代の禪宗—湖南江西篇—》,東京:大東出版社,1984。



鈴木敬,《‘林泉高致集’の“畫記”と郭熙について》,《美術史》,1980,109 期,30 冊,1 期,頁 1—11。

鈴木敬,《明代绘画史研究 · 浙派》,东京:木耳社,1968。

铃木敬著,魏美月译,《中国绘画史(上)》,台北故宫博物院,1987。

福开森,《历代著录画目》,台北:中华书局,1968。

台静农,《书宋人画〈南唐耿先生炼雪图〉之所见》,《中外文学》,3 卷,8 期(1975),页 8—17。

刘子健,《欧阳修的治学与从政》,香港:新亚研究所,1963。

刘金城,《韦庄词校注》,北京:中国社会科学出版社,1981。

刘尊明、王兆鹏,《本世纪唐宋词研究的定量分析》,《湖北大学学报》(哲学社会科学),26 卷,5 期(1999),页 10—14。

刘谨盛、刘诗,《江苏碑刻》,北京:中国语出版社,1994。

潘金铃,《韩熙载与〈夜宴图〉》,《东南文化》,1998,4 期,页 106—107。

蔡玫芬,《墨云室里的李廷珪墨》,《故宫文物月刊》,92 期(1990),页 94—117。

诸葛计,《南唐先主李昇年谱》,江苏省:江苏古籍出版社,1987。

郑骞,《温庭筠、韦庄、与词的创始》,《从诗到曲》,页 103—109。

郑骞,《从诗到曲》,台北:科学出版社,1961。

迟乃鹏,《王建墓棺床石刻乐舞伎弄佛曲说探证》,《四川文物》,1997,3 期,页 18—22。

鲍家麟编著,《中国妇女史论集》,台北:牧童出版社,1979。

龙沐勋等,《李后主和他的词》,台北:学生书局,1971。

谢世涯,《后主在词史上之地位》,《南唐李后主词研究》,页 12—18。

谢世涯,《南唐李后主词研究》,上海:学林出版社,1994。

谢稚柳,《再论徐熙落墨——答徐邦达先生〈徐熙落墨花试探〉》,收于朵云编辑部选编,《中国绘画研究论文集》,上海:上海书画出版社,1992,页 307—313。

谢稚柳,《徐熙落墨兼论〈雪竹图〉》,收于上海博物馆藏宝录编辑委员会编,《上海博物馆藏宝录》,上海:上海文艺出版社,1988。

谢稚柳,《对唐周昉〈簪花仕女图〉的商榷》,《文物参考资料》,1958,6 期,页 25—26。

谢巍,《中国画学著作考录》,上海:上海书画出版社,1998。

镰田茂雄,《禅典籍内华严资料集成》,东京:大藏出版社,1984。

谭其骧编,《中国历史地图集》,台北:晓园出版社,1992,台一版。

苏莹辉,《阎立本〈唐太宗步辇图〉质疑》,《艺坛》,188 期(1983),页 7—11。

释印顺,《中国禅宗史》,台北:正闻出版社,1971 初版,1983 再版。

饶宗颐,《词集考——唐五代宋金元编》,北京:中华书局,1992。

英文

Barnhart, Richard, "The Snowscape Attributed ot Chu-jan", *Archives of Asian Art*, vol. 24 (1970-1971), pp. 6-22.

—, "The Spurious Controversy over The Riverbank", *Orientations*, Dec. 1997, p. 86.

—, *Marriage of The Lord of The River: A Lost Landscape by Tung Yüan*, Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1970.

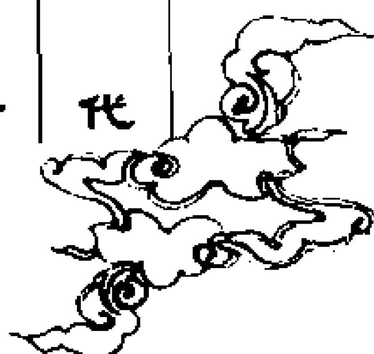
Bush, Susan, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1971.

Cahill, James, "Some Aspects of Tenth Century Painting as Seen in Three Recently Published Works",收于"中央研究院"国际汉学会议论文集编辑委员会编,《"中央研究院"国际汉学会议论文集》,台北:"中央研究院",1981。

—, "The Case Against Riverbank: An Indictment in Fourteen Counts", in Smith and Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, pp. 13-61.

Edwards, Richard, *The Art of Wen Cheng-ming (1470-1559)*, Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1976.

Fong, Wen C., "River Bank: From Connoisseurship to Art History", in Smith and Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, pp. 259-291.



—, *Beyond Representation: Chinese Painting and calligraphy, 8th to 14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.

Foong, Ping, "Guo Xi's Intimate Landscapes and the Case of Old Trees, Level Distance", *Metropolitan Museum Journal*, vol. 35 (2000), pp. 87-115.

Giles, Jacques, "The Avatamsaka Sutra (Flowered Ornamentation) and Its Painted Representation at Dunhuang",《敦煌的〈华严经〉及其绘画艺术》,收于联合国教科文组织、中国社会科学院考古研究所编,《十世纪前的丝绸之路和东西文化交流》,北京:新世界出版社,1996。

Harrist, Robert E., Jr., *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Kung-lin*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

Hay, John, "Along the River During Winter's First Snow: A Tenth Century Handscroll and Early Chinese Narrative", *The Burlington Magazine*, vol. 114 (1972), pp. 294-303.

—, *Kernels of Energy, Bones of Earth-The Rock in Chinese Art*, New York: China Institute in America, 1985.

Hearn, Maxwell K. and Wen C. Fong, *Along the Riverbank: Chinese painting from the C. C. Wang family collection*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.

Hearn, Maxwell K., "A Comparative Physical Analysis of Riverbank and Two Zhang Daiqian Forgeries", in Smith and Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, pp. 95-114.

Ho, Wai-kam, "Aspects of Chinese Painting from 1100-1350", in Wai-kam Ho et. al eds., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*, Cleveland: The Cleveland Museum of Art and Indiana University Press, 1980.

—, "Buddhist Retreat by Stream and Mountain (Ch'i-shan lan-jo)" in Wai-kam Ho et. al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collection of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Musuem of Art*, pp. 15-19.

Jang, Scarlet, "Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song", *Ars Orientalis*, XXII (1992), pp. 81-96.

Kohara, Hironobu, "Notes on the Recent History of Riverbank", in Smith and Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, pp. 65-78.

Laing, Ellen J., "Notes on Ladies Wearing Flowers in their Hair", *Orientations*, Feb. 1990, pp. 32-39.

Maeda, Robert J., "The Water Theme in Chinese Painting", *Artibus Asiae*, Vol 33 (1971), pp. 247-290.

Murck, Alfreda and Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1991.

Murck, Alfreda and Wen Fong, *A Chinese Garden Court at the Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980.

Qi, Gong, "On Paintings Attributed to Dong Yüan", in Smith and Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, pp. 85-92.

Shih, Shou-chien, "Positioning Riverbank", in Smith and Fong ed., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, pp. 115-146.

Siggstedt, Mette, "Zhou Wenju", in *The Mc Millian Dictionary of Art*, London: Mc Millian, 1994.

Smith, Judith G. and Wen C. Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.

Sung, Hou-mei, "Chinese Tiger Painting and Its Symbolic Meanings (Part 1): Tiger Painting of the Sung Dynasty", *National Palace Museum Bulletin*, vol. 33, nos. 4-5 (Sept. -Dec. 1998).

Tsao, Hsing-yüan, "Deer for the Palace: A Reconstruction of the Deer in an Autumn Forest Paintings", in Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith eds., *Arts of the Sung and*



Yüan, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, pp. 189-211.

Vinograd, Richard, *Boundaries of the Self-Chinese Portraits, 1600-1900*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992.

Whitfield, Roderick, *The Art of Central Asia: the Stein Collection in the British Museum*, Tokyo: Kodansha International, 1983.

Wong-Gleysteen, Marilyn, "Calligraphy and Painting: Some Sung and Post-Sung Parallels in North and South-A Reassessment of the Chiang-nan Tradition", in Alfreda Murck and Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, pp. 141-172.

Wu, Hung, "Screen Images: Three Modes of 'Painting-within-Painting' in Chinese Art", in Maxwell Hearn and Judith G. Smith eds., *Arts of the Sung and Yüan*, pp. 319-337.

—, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.